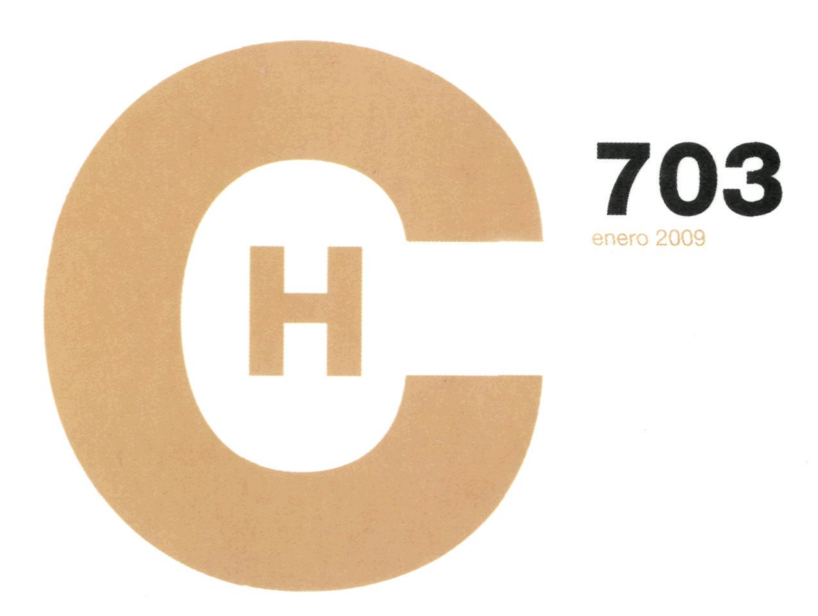


703
enero 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

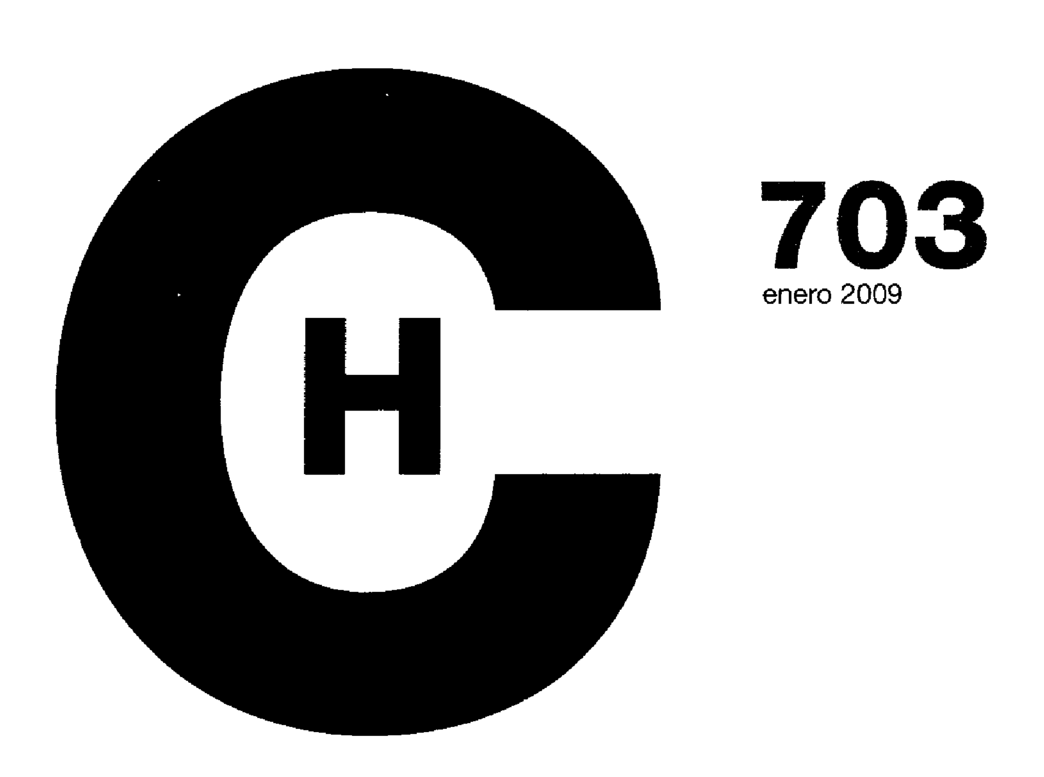
Artículos de
Reina María Rodríguez
Juan Cruz
Santos Sanz Villanueva

Creación
Luis Antonio de Villena

Entrevista con
Sergio Ramírez

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



703
enero 2009

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

703 Índice

Editorial

Benjamín Prado

La concesión del Premio Cervantes al novelista Juan Marsé ha sido la última gran noticia cultural del año 2008. Y seguramente lo habría sido también si el galardón hubiese recaído sobre alguno de los finalistas, que fueron autores de la talla de Ana María Matute, Mario Benedetti o José Manuel Caballero Bonald, lo que indica que la literatura en lengua española disfruta de maestros a los que leer y admirar como puntos de referencia, piezas de nuestro presente cultural y a la vez de nuestra tradición.

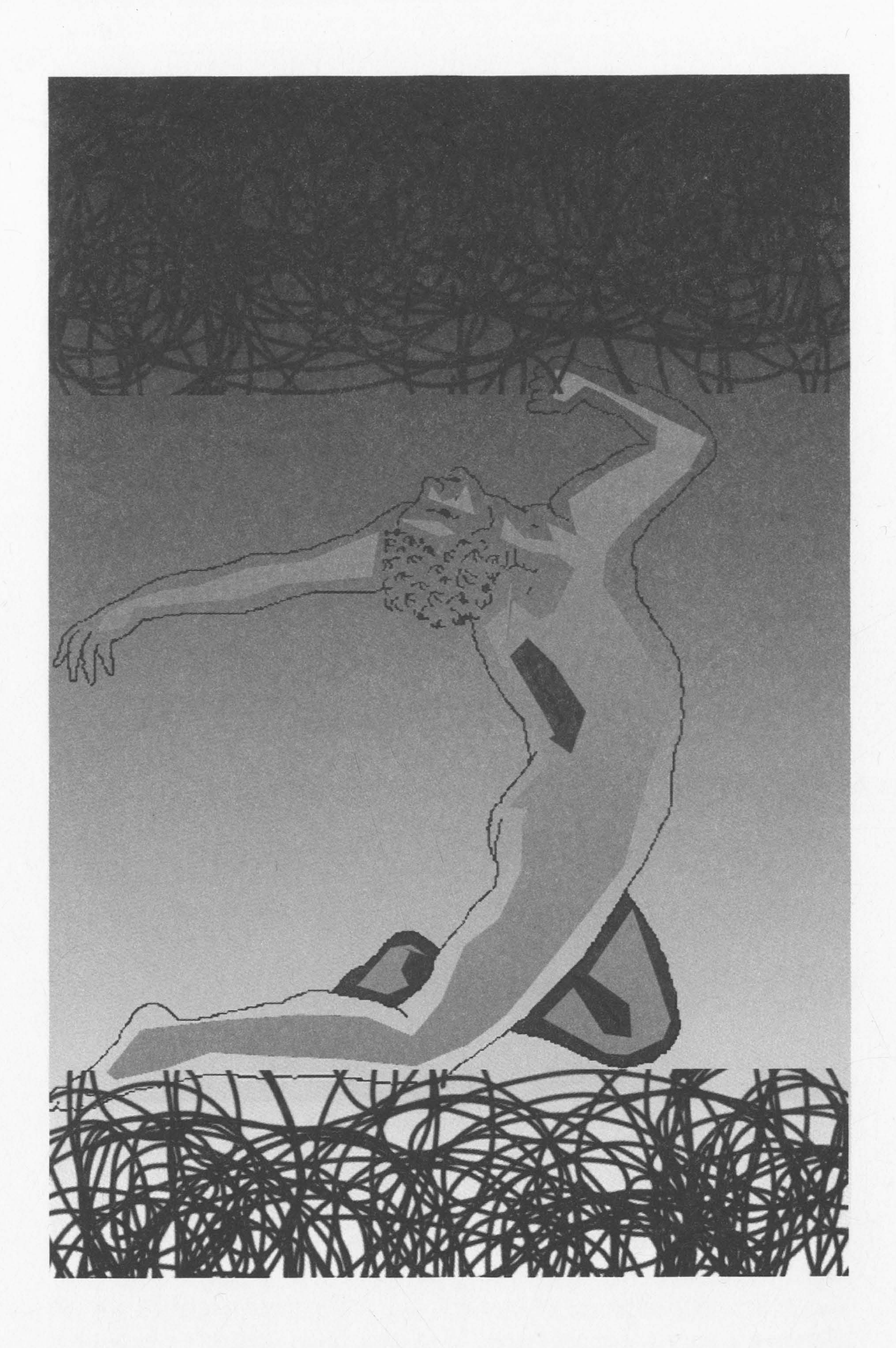
El premio a Marsé por una parte hace justicia a la obra del autor de *Últimas tardes con Teresa*, *La oscura historia de la prima Montse*, *Si te dicen que caí*, *Un día volveré* y tantas novelas extraordinarias, hasta llegar a las últimas, *Rabos de lagartija* y *Canciones de amor en el Lolita´s Club*, y por otro lado desbarata la leyenda negra que parecía empezar a adueñarse de él como antes lo hizo de su amigo Jaime Gil de Biedma: a Marsé nunca le darán un premio, como antes no se lo dieron a Jaime Gil, se decía, porque resultaba realmente extraño que un escritor de su calidad y su influencia hubiese sido tan poco reconocido oficialmente. Por fortuna, el premio ha llegado tarde pero es el más grande, con lo cual la rareza ha sido solventada.

La seducción que las novelas de Juan Marsé ha ejercido sobre los novelistas más jóvenes es evidente, y una buena prueba de ello es que la casualidad haya querido que el Cervantes coincidiese con la aparición de un libro llamado *Ronda Marsé* que ha publicado la editorial Candaya y cuya editora es Ana Rodríguez Fischer. No hay más que leer la nómina de sus incondicionales, los llamados Marsistas, y reparar en sus diferencias estéticas o de edad, para ver el poder de irradiación de la prosa del autor de *La muchacha de las bragas de oro*: Félix de Azúa, Francisco Casavella, Antonio Lobo Antunes, Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Sergi Pàmies, Rosa Regás. Francisco Umbral, Joan de Segarra, Manuel Vázquez Montalbán, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez Reverte, Carme Riera, Antonio Soler, Mario Vargas Llosa, Gustavo Martín Garzo, el propio Caballero Bonald, Rafael Chirles o Luis García Montero, por citar sólo a una pequeña

parte de los colaboradores de ese volumen, en el que además de estos y otros prosistas y poetas, analizan la obra de Marsé algunos de los más prestigiosos críticos. Sin duda, se trata de una buena puerta de entrada al universo del autor de *Ronda del Guinardó.*

Y siendo bueno, lo mejor de todo no es que el Cervantes haya reconocido a un escritor con una obra larga y señalada como imprescindible por críticos y lectores a sus espaldas, sino que haya recaído sobre alguien que está en plenitud de sus facultades y cuyo trabajo sigue en marcha: dentro de poco, si se cumplen los plazos que el propio Marsé ha calculado, saldrá a la calle su nueva novela, en la que lleva trabajando un tiempo, y los lectores tendrán la oportunidad de disfrutar de otro episodio de la obra de este autor personalísimo que con toda justicia ha sido recompensado con el Cervantes, haciendo que los dos, el premio y él, estén de enhorabuena.

El oficio de escribir



Prendida de alfileres

Reina María Rodríguez

«...Qué necesidad de alfileres tenía esa mujer...»
Virginia Woolf

Desde que era una niña vi a mi madre agacharse para recoger los pedazos cortados a un dobladillo, a una bocamanga, a un doblez. Los alfileres que habían caído al suelo sin sonar (tan ligeros) zafándose del peso, eran recogidos también con un pequeño imán que ella frotaba y frotaba contra el piso después de entallar los vestidos sobre cuerpos deformes. El sonido y el movimiento de las tijeras cortando una seda, un crepé, una ilusión, no debieron ser una visión tan fuerte en su conjunto, como aquella de recoger los restos, las hilachas sobrantes. Allí estaba humildemente mi madre barriendo el suelo con las manos, las pelusas. Esto me dio un sentido de la atracción terrible hacia el fondo de las cosas que yo veía caer como una imagen doble a través del espejo. Al tocar sus dedos siempre había algo herido, un arañazo, una rozadura, cuyo dolor aparecía después marcado con sangre en la tela. Eran dedos ásperos acostumbrados al hilo; ojos acostumbrados a mirar a través de un calado. Ella, mi madre, tenía que embarajar los pechos, la masa contrahecha, la sustancia.

Si la poesía tiene que ver con alguna experiencia, cada uno de nosotros tendrá seguramente una anécdota origen que contar,

pero será una historia amanerada, o deformada también como los cuerpos por múltiples errores que luego llamamos experiencia: el oficio de contener un lenguaje, de merodear a través del sonido frufrú de una tela que se estampa en la carne. ¿Qué hacemos si no ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa? Queremos apresar un tejido que por los bordes se deshace y poner un vivo de raso allí, para rematar. Pero la palabra insatisfecha se derrama por los bordes, porque la cosa está adentro de la palabra entallada, y el alfiler no puede sujetar los recovecos de un paisaje que se llama memoria. Al virar la tela por su envés, bajo el pisacosturas, está ese país que nos contiene a todos y donde habita mi madre, la gran costurera.

Con el paso del tiempo siento que cada frase está viva en algún lugar de esos retazos cuyos hilos plateados formaban flores, pájaros, zorros que durante la noche se convertían en arabescos terribles con historias y personajes que salían a deambular. Porque, seguir siendo aquella niña o niño cuyo amasijo de vanidades en la tela cobraría forma algún día, es el empeño de cada poeta. «¡Yo soy un poeta! Yo/soy. Yo soy. Yo soy un poeta, lo reafirmo avergonzado...» exclamaba William Carlos Williams.

Si les digo que sigo creyendo en ese oficio«de culo y mano» como lo llamaba mi madre, entonces, no les miento. El oficio de percibir que ella me enseñó sin querer es el más caro, el más lujoso. La tela que se exprime también muere, el brocado se enrarece, y al final queda un color desvaído, no el firme amarillo de los frailejones.

Agradezco a las clientas de mi madre servir de modelos en las fiestas que no tuve. Agradezco a los modelos ilustres que nos vigilan desde esa larga, interminable pasarela: a Vallejo, a Pessoa, a Pavese, a Marina, a Ajmátova, a Dujna, a Silvia, a Olson, a Virginia, a tantos otros, las maneras de un sentir: esa razón de entrar a la locura y, a la vez, de no entrar nunca; esa costura doble de las candelillas cruzándose y descruzándose sobre un tejido muerto, pero vivo. Capas y capas de «tul» de una cultura que no se pueden reprimir, una sobre otra, alternando la simulación de un vuelo para un baile entre todos. Agradezcamos, la doble vida que nos dieron atada a un cojín fucsia donde recostar la cabeza cansada. En el cojín hay un paisaje para cada cual, único.

Pero hay alfileres sin punta (de eso se trata), de hincar sin tener con qué, sin poder cómo; la cuestión es cómo afilar las puntas para entrar en la sustancia y hallar ese cómo de su momento en el mundo (el cómo de Samuel Beckett). «–Los alfileres de Slater no tienen punta– ¿te has dado cuenta?–dijo... volviéndose cuando la rosa se desprendió del vestido...» (Virginia Woolf en«Los alfileres de Slater»).

Mientras prendemos una tela o una palabra al papel, contra el peligro de la caída del alfiler al suelo y de la vida hacia su final; el mundo se transforma por la imposibilidad de un amor, de una costura, y casi siempre por imposibilidad, ocurre un proceso que no depende del tiempo, cuya distancia nos corresponde por no ser cronológica, sino ontológica, y nuestra. La imagen recobrada será siempre una visión de esa impotencia de la que sacamos cada dosis de potencia, cuyo logro será extender o encoger como un elástico la caída del alfiler superficialmente prendido, si rozó el espacio sin sujetar o herir. La poesía corta, cava, hinca, y revela un presente contaminado de un antes y un después:«...detente a pensar en la imagen, y deja afuera a la mente cuando lo hagas «(Dr. Sax) O, Wiliam Carlos Wiliams:«Sólo la imaginación es real». O Proust: «la imaginación es el órgano y sirve a lo eterno». «Cuando me asalta el miedo invento una imagen» –Goethe.

Hubo un momento en el que sentí, cómo aquellos vestidos cosidos por mi madre tenían dobladillos más simples, costuras lisas y candelillas frágiles, sin torceduras ya. Trazos acelerados por la impaciencia de un fin. Cuando la angustia de un cosido iba hacia su término y ella, cansada, ya no podía desviar la intención hacia el estilo como multiplicidad de jerarquías, creación de nuevos artificios y fábulas.«Una vez eliminada la capa de arena que lo cubría se apreció un tono verde –dice Virginia en «Objetos sólidos». Era un trozo de cristal, tan grueso que resultaba casi opaco. El mar lo había pulido por completo, privándolo de toda arista y toda forma, de tal manera que resultaba imposible decir si había sido botella, vaso o cristal de ventana. No era más que un trozo de vidrio, era casi una piedra preciosa. Bastaba con engarzarla en una montura de oro o ensartarlo en un alambre para transfigurarlo en una joya; en un colgante o en un reflejo verde apagado en un dedo...» Así, la imagen podía alisarse,

transparentarse casi, y llevarnos hasta esa piedra que no es joya real, pero que lo parece cuando se posee por un golpe de remo, develando capas y capas acumuladas en el mineral, aún sin saber el cómo ni el por qué, «del jade oculto nace un vaho» (Sikong Tu), y algo tan frágil se convierte en prenda, en visión, en reelaboración de lo real.

Siguiendo el trazado de mi madre en la tela comprendí que el fin precipita esos desafíos contra lo real. Pero, cada día, se hace imposible la detención del tiempo con la que han soñado los creadores siempre. El deseo de alcanzar la velocidad prometida por las imágenes; de participar (entrando por la pantalla al desenfreno de la vida cotidiana) hace que nos precipitemos hacia, «la sincronización de la emoción colectiva», como llama P. Virilio a este fenómeno que provoca una guerra de larga duración contra lo real y una confusión de nuestra percepción de imágenes y de lenguajes, dejando al arte, a contra pelo de esa gran velocidad, inmerso en la destrucción de la imagen, del sujeto y del«yo».

¿Qué poética se puede instaurar ante el pánico generalizado, frente al populismo y su inmediatez? ¿Qué se vuelve la palabrita alcanzada, «esa hablilla»? Y, ¿el dolor? ¿otro golpe de remo sordo por la búsqueda de un centro, una religión o un amor imposibles ya?¿Con qué lenguaje saltar hacia ese precipicio que se abre cada día delante de nosotros? «Me voy reduciendo, –decía Lezama Lima– soy un punto que desaparece y vuelve/ y quepo entero en el tokonoma».

La costura y la poesía son enamoramientos caros y frágiles. Golpes de remo o puntada donde ensartar la trama de una pequeña existencia y el artista, aberrojo que cruza de un sitio a otro transportando hilos, costumbres, sentidos, bajo un pisacosturas que amortigua o acelera su visión en la tela. El aberrojo de Julia Kristeva logra una fecundación que, ya sea moral o genital necesita al aberrojo (a nosotros) a pesar de que, la sociedad moderna le de un lugar cada vez menos práctico, más simbólico y menos sincero que, con la jerarquía formal impuesta, mate su utilidad, su beneficio y hasta su sensibilidad.

¿Cómo hacer para que el grifo se abra y salgan palabras que fluyan hacia *El Danubio* de Claudio Magris? ¿Puede nacer de un grifo su historia, el misterio? ¿Qué es un poema y qué no? ¿La

voz, los espacios en blanco, las particiones, los silencios, los argumentos, sus temas? «Algo como sonidos, como golpes tum tum...», decía Robert Creeley; o, como dijo Robert Duncan: «algo que viene de un pozo más profundo que el tiempo...» y «El más peligroso de los bienes», según Hörderlin. Si son hormonas también las encargadas de abrir o cerrar (el grifo, el pozo, el texto) cuando estas no tienen suficiente fuerza o ventaja para sus intercambios, cuando cesa el enamoramiento, aunque se sustituyan después por el intelecto, la experiencia o la velocidad, ¿qué ocurrirá? (Porque, las pequeñas partículas que nos conducen en esos intercambios, las preposiciones, son como las hormonas, y se agotan). Ante un mal uso, ante una desproporción, el lenguaje se convertirá en instrumento de coerción y engaño, o cuando menos, de construcción de deseos imposibles. Palabras-bestias sobre un campo minado que dan a nuestras pequeñas vidas sensación de hacerse añicos a cada momento.

Nunca me importaron las palabras cuyo significado estuviera en los diccionarios, porque ellas no interactúan en la vida-vivida de mis obsesiones; he preferido siempre la arbitrariedad de las palabras. Por el contrario, Silvia Plaths las buscaba hasta hallar su exacta definición y colocarlas en conjunción con sus sentimientos, más que con sus significados. «La poesía es el intento de preguntarle a las palabras qué somos», dice Guillermo Boido. Los diccionarios dicen que la poesía es: «expresión de un pensamiento o sentimiento en forma métrica...». «Quiero hablar por las cosas», decía Jack Kerouac, que pretendió que las cosas fueran sustituidas por el sujeto que las nombra. ¡Qué pretensión sobrepasar el peso condicionado de las palabras y del tiempo de ellas por el lenguaje! ¡Qué esfuerzo por sacar al lenguaje de la trampa que le tiende cualquier definición! ¡Qué maravilla tener a cargo la distribución de las semillas, las puntadas y las palabras! Sé que el poema es el lugar de una espera, un sitio hacia donde llegar juntos con otros, con alguien. La búsqueda de un tú. Porque, «todos cumplimos cadena perpetua en las mazmorras del yo», ha dicho Cyril Connolly. Quiéralo o no, el poema presenta una circularidad extraña, algo encerrado, húmedo, un «territorio-refugio» que quiere permanecer en el centro a pesar de su imposibilidad de inocencia. Un territorio orinado de antemano como el de los gatos. «El lugar donde todo es posible», creía la Pizarnik.

«Es imposible– dice Virginia en "El vestido nuevo", que una mujer de carne y hueso, a sus cincuenta y cinco años, sea realmente una corona de flores o un zarcillo. Tales comparaciones...incluso...crueles...se interponen temblorosamente...entre la mirada y la verdad. Ha de existir la verdad; ha de haber un muro...» Pero, ante la crueldad del tiempo, cuando me enfrento al texto, no he dejado de ser niña o niño que busca en él consuelo, cumplimiento, y la edad se invierte para curiosear. («Yo también fui niño y fui niña/ tuve cuerpo y tuve vida/ anduve desparramada entre otros cuerpos...» («La gente de mi barrio», 1978).

No solo hacer la historia de un río arrastrando por su cauce: palabras, peces, hormonas, vejez, mentiras y verdades que vemos a través del cristal de una pecera, restos, encargados de giros, o «énfasis en el pliegue desplegado» (como llamaba Charles Olson al trabajo del poeta contra el muro que es lo real).«Puesto que sólo hay vida en los pliegues», completaría esta frase Henri Michaux. Hallazgos, entre un pliegue y otro; entre una costura y otra, remodelando siempre, aunque sepamos, que lo que está oculto seguirá estándolo, incluso después del poema, en total misterio y silencio.

Sabemos, como pronosticó el escritor Antonio José Ponte, que con la muerte de las utopías cesa la poesía y viene la prosa al mercadeo de lo que se perdió: la esperanza. (Ocurre lo mismo cuando compramos artículos para olvidar la muerte.) Lo que nos toca, es ocupar fragmentos de esa larga construcción del muro, con desencanto, pero con sinceridad, para que los aberrojos crucen y descrucen, fluyan y choquen pensando que es el cielo, un vidrio o la tela. Un cielo de asfalto, una carpa agujereada, ¿qué importancia tiene el campo que no sea la importancia que Olson mismo le dio al considerar al poema como un campo? O, cuando Arturo Carrera lo define como: «ese espacio donde los niños/confunden la belleza con la felicidad». El cuerpo y el campo (ese sitio de intimidad restaurada), son el único recorrido que hacemos, y en el campo de la poesía nadie tiene pertenencias porque todo es anterior. Ese espacio imaginario, nuestra propiedad impagable, donde «se reabastece la singularidad inapelable», aunque no sepamos nunca bien, hasta dónde llega su extensión o su límite.

Algunas veces siento, que hubiera querido ser de un país con fronteras, donde se pudieran apreciar las variedades de climas, coger tierra libremente de sus parcelas, y escapar. Porque la Isla está inscrita como un tatuaje y no te permite ser sin ella, ir y volver, partir. Nos contamina con acontecimientos que ya no nos interesan, pero que no puedes olvidar tampoco. Nos marcaron con sal y agua: un bautizo de salitre, a la vez bendito y maldito.

Cada mañana espero encontrar algo diferente y no lo hallo. Los rostros y sus expresiones se han codificado a zonas bajas del espíritu que se reflejan en las negaciones (y «de las negaciones, como dice Rüdiger Safranski en *El mal*), salen aniquilaciones» que aniquilan también la creatividad. El deterioro moral es a la vez, la mayor simulación y creación que hacemos. Hubiera sido preferible disparar todos los resortes del mal que contenerlos estáticos: hundirnos antes de ser detritos del tiempo. Ni con la publicación del poema por el recorrido sobre los arabescos de una tela de Lorenzo García Vega; ni con las *Ánimas* de José Kózer publicadas en las antologías *No buscan reflejarse* o *Semovivientes*, se puede empatar tanta pérdida. Del otro lado, el mismo sufrimiento y la revancha. No logramos infierno o paraíso: no hay zona franca de reencuentro.

Hace años me pellizqué para saber si era real o solo una imagen, y la imagen que soy me dio la confirmación que necesitaba. Ahora, se superpone otra imagen sobre ella: «la Isla infinita», «la isla análoga», «la isla mental»: ficción de carne viviente que simula ciudades, calles, plazas, gente, porque de lo que se trata es de aprender a ser una imagen y que esa imagen te viva la vida, no sólo que llegue a ser una imagen poética. El mayor instante de claustrofobia que he tenido, fue verme encerrada en la totalidad de una imagen; en el curso de una historia sobreimpuesta a mi necesidad de una historia (pequeña, particular, intrascendente). Ese aborto, de lo que pensé fuera «lo poético», contra el ritmo conversacional de los panfletos, al decidir mi participación o no, y el peligroso complejo de culpa que emana de una generación tras otra. Complejo heredado de la generación de los cincuenta, no sólo por esas culpas azucaradas, amelcochadas, a las que Wallace Stevens tanto criticó, sino la «gran culpa» de no haber participado del tránsito

social hasta el oportunismo más que, con una «estética del fracaso» como lo llamaría el poeta argentino Daniel Samoilovich.

«Al pasar frente a otro derrumbe (un edificio que se limpió de basura recientemente), recuerdo los bares cerrados y repletos de escombros en la playa de Santa Fe a donde me llevaba mi padre cuando era niña. Aquellos escombros (latas vacías, piedras de mar pulidas, restos de algas ocres y pedazos de trusas a rayas) todo con olor salobre al pasar, me llaman la atención por los colores avivados en mi mente, vidrios rotos que ya no harán daño a nadie porque el mar los ha desactivado de su ambición de cortar. Pienso en el texto. Él existe cuando ha perdido como esos vidrios, la ambición de lograr una agresión real. Existen estos escombros frente a mí, y aquellos otros con olor salobre. Estos me son indiferentes (como si aún, no tuvieran fondo) mientras los del pasado, reaparecen. ¿Por qué unos textos sobreviven y otros, no?» («Alfiles»).

Supongo que, sobreviven aquellos que no son automáticos o construidos, los que son actos de «infinita improbabilidad», como diría Hannah Arendt. Textos que no queremos convertir en Historia, sino en «milagro» y donde confluyen, maneras de pensar: razas, niveles de lenguaje, confesiones y obsesiones frente al tejido. Textos de entrega y de revelación.

Quería hablarles del «yo» que se escode detrás del yo. Así un autor, que no es un fenómeno histórico, pretende presentar al yo como tal. Entre el yo que uno se inventa y el yo ficcionado, los poetas cubanos hacen su lugar al yo histórico y culpable que no puede dar el salto, el cambio, a esa cadena retórica. Cuando otros trataron de desembarazarse de una «apreciación histórica» engañosa o de la tradición, nosotros estábamos embaucados por el manto de la Historia, con la aparente protección de ella, y la epicidad sufrida fue más fuerte que la civilidad que requeríamos (escondiendo lo íntimo y los poemas de amor en las gavetas). Tenemos una historia de la literatura desde el siglo XIX como un estudio de deber patriótico, y ese es un modo obsoleto de escribir la historia de la literatura y el deber ser del yo. La literatura ya no puede pensarse como espacio espiritual de la nación, sino que debe retroactuar con el exilio de aquí y de ahora, en el espacio (nada espiritual) de nuestra cotidianeidad y circunstancias de

desperdigamiento y de olvido. Porque el problema es la continuidad del yo, ese yo sin garantías, ávido de experiencias y de mutaciones.

Tenemos la mala imitación y la resonancia como destino, dos de los peores males que atacan al poeta y la cultura no redime jamás de la no-vida. Ya casi no tenemos la vida y tampoco la utopía. En el mundo moderno cada vez se lee menos poesía, se le arrincona y manosea para fines diversos, ya sean comerciales o políticos. Lo único que puede intentarse, como decía Maurice Blanchot, es no ponerse al servicio de otro poder que lo sojuzgue, ya que «escribir es... aquello que no se puede... lo que estará siempre en busca de un no-poder».

Nos movemos entre calles por donde caminaba Manuel de Zequeira cuando un soldado español hacía la ronda que dio nombre al poema, «La ronda». Pasamos bajo la ventana donde vivió Virgilio Piñera y entraba sigiloso, un fumigador. Nos sentamos en el banco del «Parque de los Enamorados» donde el autor de «La cantidad hechizada» solía tomar el aire de Cojímar. Ponemos una pequeña placa conmemorativa en la puerta del edificio de Prado convertido en solar donde vivió Julián del Casal, mientras suben y bajan roldanas con cubos de agua. Todo este mapa transita con nosotros cada día, pero, las palabras que no se encuentran comprometidas, las que escapan a lo instituido, envueltas por su propio desafío ¿dónde han estado realmente?

Un poeta cubano trabaja con desperdicios que un buen estómago de tiburón con todas las facilidades a su alcance desechó. Come carne tibia, no caliente ni en extremo fría. La devora «tibiamente» cuando llega hasta la orilla y recicla lo que el mundo ya degustó: lenguajes, pensamientos y filosofías pasadas. Porque los períodos literarios, modas, revistas y libros, llegan a la Isla desgraciadamente, tarde (con diez o veinte años de retraso de su apogeo).

Y el poeta (buceador), inmerso en «...la maldita circunstancia del agua por todas partes», como llamara Virgilio Piñera a esa situación geográfica y mental que lo delimita sabe, que el agua lo inunda, aunque trate de retirarla un poco, la costra de salitre dejará salpicaduras y manchas sobre los cuerpos y después, quemará. Ese exceso de mar (como ontología o profundidad) crea una

atmósfera de encierro y deseo de trasgresión constante. Una dicotomía de lenguajes; una fractura o grieta entre el adentro-afuera muchas veces insalvable. ¿Podemos disecar un mar? ¿Pasar la lengua por el muro pegajoso y hallar todavía algún dulzor?

La especificidad de nuestro paladar está en esa bifurcación: entre dulce y salado; entre trágico y jacarandoso; entre ortodoxo y flexible; entre simbólico y conversacional; entre peninsular y criollo; entre metrópoli y colonia; entre heroico y cínico; entre intramuros y extramuros; entre norte y sur. Un sabor yuxtapuesto hasta el extremo provocando un doblez de la lengua, del humor y de la moral (como el del queso y la mermelada juntos). «Lo saldado y lo ácido participan de todo lo que puede gustarnos, pero el centro es donde reside el sabor supremo –que no tiene fin.» («Poema para despedir al monje Canliao»).

Por eso, como si hubieran aprendido en la escuela búdica de la vía media (el Madhyamika), los poetas cubanos viven de peces que se escapan de aguas más frías y se refugian en la costa o mueren. Son aberrojos que buscan su alimento en la supuesta inocencia de una costa contaminada entre restos de embarcaciones hundidas, corales, oropeles y podredumbre, tratando a toda costa, de que la verdad no sea dual. Esa instalación del «yo» inmanente en el centro del agua como un anzuelo; la detención del tiempo y el cuerpo expuesto al reciclaje constante (o refrito) de lo que viene de afuera, lo llevan hacia el lenguaje contaminado como única trampa o salvación. Se vive en la poesía (diría, que hay en la Isla más poéticas que destinos), como una forma de adquirir la diferencia, como una moneda con la cual pagar la culpa por esa diferencia de un «no-ser» sostenido como enfermedad del ego, a la que llamo, «elefanteasis»: hinchazón constante de los tejidos celulares, abultamiento exacerbado por alguna fe, y a la vez, falta de fe que nos hace buscarla a perpetuidad en idolatrías, religiones, ideologías y camuflajes.

La poesía como opción ante una «vida no vivida». Sitio donde el poeta inventa instrumentos de navegación para un juego de abordaje inmediato que le extrapolen presente y realidad. Simulación y virtualidad extremas. Y el lenguaje, masa de mar sucio en la que se adentra y la palabra, delegada de otro contexto también arbitrario, flote y sea cuanto se pesca allí: una utopía, un destino

«prendido con alfileres». Algunos poetas pujan por convertir su hecho estético en un proyecto donde afianzar la nación como si esta fuera un barco a flote. Delirios de discursos, voces, fragmentos que se atropellan por amarrar un sitio. Entrecruzamientos sin jerarquías en zonas de la conciencia con derivas sin rompimientos abruptos (quiero decir, apenas sin vanguardias poéticas), ya que las olas aunque chocan contra el arrecife, siempre regresan.

Un país de poetas y de utopías. Una Isla mental, virtual. Una situación rara de quien entra y no sale del túnel, aunque luego, ya salga. La segunda parte de la frase de Virgilio: «...nadie puede salir, nadie puede salir...» nace de una experiencia extraña, porque nunca se va hacia ningún sitio. Se parte de la Isla para entrar en ella. En una situación del «yo» oclusiva y circular que hace una elección rápida de aquello que «lo contamina» y traga «a buchitos» como se toma un buen café. Por eso, los poetas buscan la libertad como primer motivo de su existencia, falta que no se llena desde presupuestos estéticos, sino desde su falta de ser, legitimando esa idea de nación con el desafío de su propio yo, para pintarla a mano después.

Cuando se sale de la Isla por cualquier vía, ya esta sea literaria, física o mental (cuando ese «yo» sale), no puede desembarazarse de los lenguajes «prestados» con los que partió, como si fueran lo único adquirido como valor real, afirmándolos o negándolos. «Ese amarre» como dirían los santeros. «Ese broche de cierre permanente» como diría una modista. «Ese nudo...» como diría un marino. Ese nudo es la Isla que resucita a través de una recortería hecha de arbitrariedades con relación al paisaje, al vivir, al hacer, y al ser.

La ciudad también se destruye y rearma en las poéticas, con ideas y símbolos manoseados una y otra vez: meandros elegidos (a «ojo de buen cubero» como diría mi madre) que se recomponen para un mosaico-lugar-obsesión. Estructuras y sintaxis que por fuera se ven enteras aunque por dentro estén profundamente empatadas, zurcidas. El individuo ha pagado su precio social (su masa) con un complejo insalvable: con su falta de individualidad, con su demostración de «semejante», con su simulacro de igualdad. Pero, toda cuesta es un peligro y, a la escasez de autores, lecturas, comida, luz, etc. se contrarrestó

con la cantidad desmedida de zonas trasportadas con sabores, colores, texturas venidas a través de otras literaturas (arbitrariamente llegadas en barcos junto con las compotas desde el CAME, o en las maletas de una tía que viajó desde el Norte; o, en las películas Siberiada de Mijalkov y Konchalovsky; o en los polacos prisioneros de Wajda; o en Tarkovsky), y el lenguaje entró en la Zona precisa, fértil de «Stalker» al decirnos que todo es un guión: y se tornó respiración, fuga, tempo, sacrificio. Zonas con metástasis fueron reabsorbidas bajo el calor tropical, en la costa preparada para una metafísica letal, picada de mosquitos, bacterias y cachivaches.

«Joyce reinventó el arte de la lectura». «El crítico Hugh Kenner ha enseñado cómo leer a Pound, Lewis, Beckett, T. S. Eliot...» pero, la manera del cómo lee un poeta cubano sería una gran aportación a la crítica contemporánea: somos pepenadores que recogimos sobrantes, libros pasados de mano en mano; materiales reciclados hasta la saciedad para transportarlos a un contexto oclusivo donde sustituir con refritos, cada falta de pensamiento impuesto por la ideología como receta única. Juan Carlos Flores, «el último poeta del Este», vive en Alamar, al Este de la Ciudad de La Habana donde se construyeron viviendas para«el hombre nuevo». Él se pasa una semana leyendo, a distintas horas del día, en un edificio de microbrigada, de techo bajo y hormigón, al mismo poeta. Por los alrededores, aridez, y un mar que llega a una costa abandonada con diente de perros. En este contexto, grisáceo por las construcciones y azul oscurecido por el mar rocoso, le da una semana al poeta que escogió y si resiste, pasa la prueba de las próximas semanas. Borges o Kavafis tienen que resistir el intenso sopor, la monotonía del paisaje, el regetón de fondo y la bulla de los vecinos en las colas. En estas condiciones, ¡hay hasta excelentes poetas que caen rendidos!

Contra esta uniformidad de las construcciones, de las comidas y de las vivencias, su exclusión lo confina a la página como único ejercicio de viaje. Él no trabaja en el cuarto de un hotel como tantos escritores han hecho; tampoco posee muebles que cambien su espacio funcional (como hacía R. Barthes reproduciendo en el campo el mismo orden de su casa en la ciudad). Sin ordenador, bajo la luz de un «bombillo ahorrador», sobre mosaicos

partidos, JCF logra poemas geométricos y rítmicos: máquinas-mantras que se repiten hasta la saciedad. «Escribe una palabra hasta que la huelas, la sientas...hasta que salga de ella el mineral», dijo cercano a Ibsen: «golpeado por el martillo, el mineral insensato se ha puesto a cantar». Un día brincó toda la tarde sobre una goma de carro en la que se había formado un charco y de este ejercicio sobre agua estancada, salieron compases bajo el vaivén del pie, eje del texto y del cuerpo con repeticiones centrífugas: su desesperación.

Escribí en los ochenta, *Cuando una mujer no duerme*, con poemas sinceros (si es que la sinceridad fuera, en sí misma, un valor literario). Me llegaban cartas de todas partes del país y eso lo achaco, a la intención de lograr un tono personal, entre la circunstancia de los alrededores y ese maldito «yo». Me preocupaba entonces, «virar la media», como le decía a la edición del poema; jugar con los niveles de efectos y montajes que crean ilusión de jerarquías en un texto. ¿Cómo lograr el ritmo y el efecto de esas secuencias, principios y cerramientos? Con el paso de los años comprendí, que ese mecanismo se había montado interiormente, y que la edición era un acto ingenuo como el de movernos entre lo coloquial y lo simbólico, entre dos mundos limitados para matar nuestros complejos de poetas y ciudadanos.

Partida en dos (bicéfala) abortaba a la mujer que grita su miserable vida doméstica, con las necesidades envueltas en el celofán de una metáfora y por fuera, el paisaje de una ciudad oscura, siempre en guerra; una ciudad muerta (como alguien la nombró). Pretendía cumplir con la metáfora y con la ideología conversacional y trataba a la vez, de invalidar la culpa por el pecado de hablar de la pareja, y de todo lo que estaba oculto: como la ciudad que se derrumbaba, sus brumas, el dolor. «Si me pidieran –dice Witold Gombrowicz– una definición lo más profunda y dura posible de ese alguien que a mi entender debía habitar en esas estructuras y construcciones, diría sencillamente que es el Dolor. Ya que la realidad es aquello que opone resistencia, es decir, aquello que duele. Y el hombre real es aquel que siente dolor».

Cuando se está inmerso en un proceso así, quejarse es un delito de alta traición. Todo debe fluir hacia el optimismo, hacia la confianza. Esto afianzó más, como contrapartida (y también por

mi falta de humor), las manipulaciones de un espíritu trágico, dramático, patético. Los poemas comenzaron a ser quejas; a manifestarse por las grietas que la sociedad tenía; a colarse entre metáforas no en crecimiento ni en verticalidad, sino en ondulaciones y crestas, hasta pretender moverse en el «ser»; moverse en el lenguaje, moverse en el mismísimo centro hueco de una cruz. Temas intocables como el suicidio de Haydee Santamaría, de mi hermano, o de un perro; la oxidación de los objetos, la impotencia; las roturas, las ruinas: el error.

Sin dudas, aunque con «Deudas», la poesía que se escribió en los ochenta en Cuba, quiso ser sincera, crédula, positiva, y padeció de una moralidad que entrañaba también, un gran complejo de culpa. Trocó herencias morales por características estéticas y predominó en ella, el deseo de lograr una intimidad que no estuviera apartada de lo social sino que, inmersa en una crítica viva, atendiera al sujeto en plena sensación «esquizofrénica» por trata de integrar sus partes sueltas al cuerpo de la escritura, con deseos personales portadores de una imagen excluida (como la intimidad, la individualidad, el amor) para reafirmar algo a pesar de...

La guerra que se libró fue la de un sustantivo contra el realismo socialista: el intimismo. Una guerra porque los discursos no se injertaran (desde lo propagandístico), sino desde metáforas que vinieran sin aborto a ocupar su lugar desplazado. Después, ha sido muy largo el tiempo del éxodo, de la pérdida:«La nave que se hunde siempre/ da náufragos; y todos los náufragos son huérfanos/ y creen en los augurios/ esas supersticiones que tienen los deseosos...» («El tablón del ahogado», de Ángel Escobar).

Leyendo un texto de Lyn Hejinian encuentro la frase exacta: «estamos obsesionados con nuestras propias vidas, vidas que ahora son lenguaje». Así que, a la escasez de artículos, opciones y opiniones, se opuso el exceso de palabras. Palabras que se tragaban unas a las otras, chocaban, se encabalgaban, se avenían, produciendo una verdadera sustitución de «vida no vivida» por lenguajes y basados, en la sugerencia que el propio lenguaje sugiere. Un mar de lenguajes. Un proceso asociativo que forma una Isla a relieve. Por lo que, pastiches y todo tipo de intertextualidad fueron reabsorbidas.

Si hemos masticado algo con arbitrariedad, fue esa golosina que se llama lenguaje: la palabra sin sostén, desarticulada de toda

objetividad, salida de una nada sin comprobación ni efectividad. Disfrutaba con textos que son burbujas y al soplarlos, se desintegran, como globos coloreados que navegan hacia ningún lugar. El texto, una burbuja coloreada más que, cuando se deshace, nos ha dejado esa sensación de que roto, se volverá a componer en las manos del lector, porque son engañosos y afirmativos a la vez, de un valor moral sobre el propio decursar de un sin sentido (en contrapartida con el sentido de los actos de la realidad afirmativa y optimista que vivimos). ¿Podría algo ser más alucinado (más fetichista) que los lenguajes porque sí; qué los lenguajes desprovistos de sus referencias? Me refiero a la imposibilidad de mover experiencias, cosas no probadas. Nuestro imaginario, pobre en comprobaciones, ha sido fértil en mentir, en simular. Y, salir de la creencia es más fácil que salir de la simulación de la creencia, de la simulación de la imagen y de su doblez. Queríamos tal vez, algo que no delimitara a la cultura –ese gran barco que pasa– por su territorialidad; abolir esas dos líneas que enmarcaron históricamente a la literatura cubana: lo íntimo y lo social no como ramas separadas u opuestas. Buscábamos una permanencia, una antología, un grito, una revista, un puente, algo que no «hiciera agua» por todas partes; algo que resistiera (como el tablón de Ángel), la afirmación de que todo no había sido fracaso, postergación.

Y, en ese desplazamiento, me sumergí, con un intento desesperado de sacar mi escritura de los límites de otros discursos y llevarla hacia la zona antropológica de su propio proceso, tratando de pensar con ella, a través de aquellos palimpsestos. Así apareció, ese«ella» como subterfugio para esconder de nuevo al «yo». «Ella», no más la mujer ni la niña que gritan, sino la escritora.

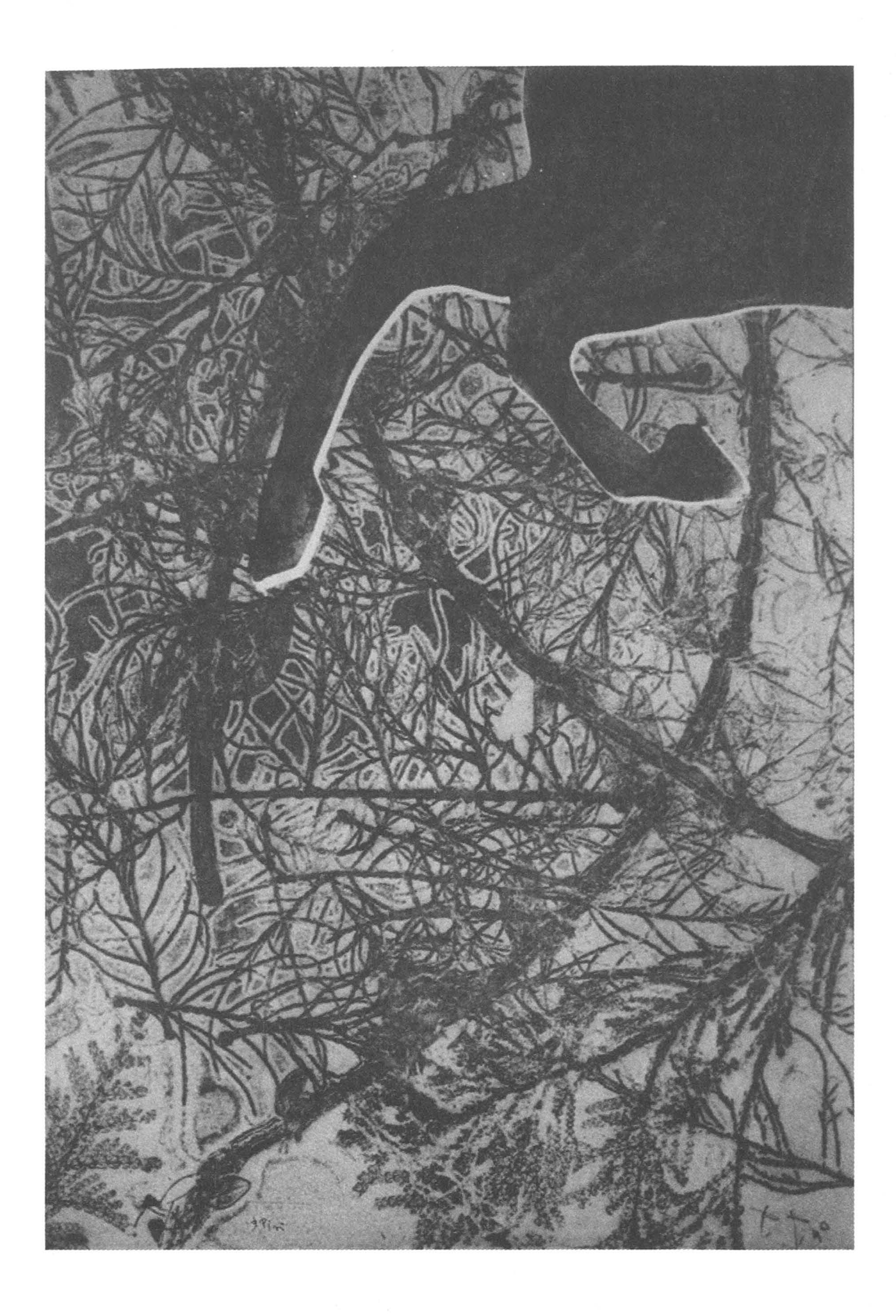
Lezama pudo crear un sistema que sustentara su invención poética a través de eras imaginarias; Wiliam Carlos Wiliams decidió fabricar un modelo americano; *A* le llevó a Zukofsky cincuenta años escribirlo; Pound estuvo sesenta y siete escribiendo el poema que no terminaría. La bestia que se encuentra en el centro del laberinto es un delfín para Yeats, para Pound una polilla, ha dicho Guy Davenport. Para Juan Carlos Flores una goma de carro sobre un charco.

Lo que comemos, nos ponemos o quitamos, también lo escribimos. La receta de la poesía está en la mesa vacía, en los cuerpos

por vestir, en la restauración de una infancia donde nos sirvieron (en aquella doble mesa hecha con trucos) melcocha en hojas de naranja o en su defecto, cáscaras. Aseguremos las cáscaras, los detritos. «Colocamos el pañuelo/ sobre el cenicero para que no se vea/el fondo de su cristal/los dientes de sus bordes/los colores que imitan los dedos/sacudiendo la ausencia y la presencia...» Escribe Lezama confesando sus trucos. Y me pregunto, como en aquella película donde dos niñas irlandesas emigrantes a N.Y. no encuentran a quiénes entregar señuelos en la noche de Halloween: ¿Dulce o truco, el poema?

Siempre creí que al poner un cuadro con frutas habría abundancia, porque el cuadro absorbería la escasez, el hambre; que al poner una flor pintada sobre la tela hallaría en invierno, primavera; o que al escribir una carta de amor, alguien llegaría. Ahora, «llego a casa y leo los poemas como si fuera periódicos...», dice el poeta cubano Alberto Acosta. Veo a mi madre recoger hilos sacados, virutas: «el tiempo de un dobladillo es eterno, se deshilacha o vence si las puntadas no fueron dadas con ahínco y confianza», dice ella. ¿Qué homenaje podré hacerle a la gran costurera? Pues, este desfile de palabras que me enseñó a trucar deseos insatisfechos, pues, como ella buscó vestidos para arropar cuerpos, busco remedios para vestir palabras y curarme. La poesía es el único remedio que tengo; el poema es lo que espero, sin inspiración, sin ilusiones, con hastío, pero remedio de la costurera o del sastre para enmendar la hechura. Se que es esta, «una salvación simbólica»: rehacer un cuerpo enfermo cuando no hay reabastecimientos puros, pero, fuera de circuito cerrado del signo y de la imagen, fuera de esa obsesión de preguntarnos qué hacer con todo esto, ¿dónde meternos?¿qué más se puede hacer? ©

Mesa revuelta



Onetti y Mario

Juan Cruz

A Onetti no lo puedes llamar Juan Carlos; es Onetti. Sobre ese nombre pesa una sombra que está hecha, a partes iguales, de pesadumbre y de literatura. Sin embargo, a Vargas Llosa lo puedes llamar Mario. Vargas Llosa es el ensayista, el escritor, el candidato político, el hombre que opina, subraya, discrepa y viaja. Y Mario es ese tipo que se queda detrás, que mira como Vargas Llosa llega a la Academia o a los restaurantes, a las conferencias o a los debates, el que lo ve subirse al avión, el que lo ve viajar, absorto, con un libro en la mano, mirando por la ventanilla a las nubes procelosas de su miedo. Pero Mario está detrás, o delante, es el que lee. Mario es cuando lee, y le gustaría ser siempre Mario. Onetti no era Juan Carlos. Era Onetti.

Hasta leyendo Juan Carlos era Onetti. Había algo en él, en sus ojos saltones y como interiores también, una búsqueda rara, estaba leyendo para situar a sus personajes, para meterlos en su mundo, él estaba cavando una tumba, aérea o subterránea, para tener ahí la materia de sus sueños pesarosos, lo que leía era la materia de su dolor o de su sueño, se quedaba ahí, era un sedimento, o no era nada, pero él leía como Onetti. Juan Carlos era un niño que se quedó en cama, en su casa, triste; Juan Carlos no supo que hacer y lanzó al mundo a Onetti. Y ya sólo hay Onetti en su difuso carnet de identidad.

No leía. Onetti se introducía en una especie de tobogán al final del cual también estaba la atmósfera irreal, pero profundamente uruguaya, de Santa María. Miraba como a lo lejos, y aunque estuvieras ante él, te taladraba; tú hablabas y él seguía en su viejo uni-

verso, se alzaba sobre un brazo sobre la cama y esbozaba una leve sonrisa, pero no estaba contigo, estaba viajando.

Ese personaje era Onetti, no Juan Carlos; Juan Carlos era una figuración a la que Dolly, Dorotea, su última mujer, le abrió una ventana en Madrid, para que viera un aire al que jamás se asomó. Ahí estaban las plantas, los arbolillos, incluso el sol del invierno, pero Onetti jamás se levanta a verlo, vivía contra la pared. Como Julio Cortázar, por cierto. Pero esa es otra historia. Un día le preguntamos por qué no se levantaba de la cama, y lo explicó, como explicaba las cosas complejas, como si respondiera un niño:

— Porque la Biche me muerde las canillas.

Dolly le hizo la ventana, pero él siguió mirando el retrato de Faulkner. Mario dice que es el retrato de Faulkner; Onetti engañaba: dejaba que unos visitantes vieran el retrato de Faulkner, pero para otros tenía el de Raymond Chandler. Lo clavaba y lo desclavaba, con una chincheta. A lo mejor lo cambiaba su estado de ánimo, un día Faulkner, un día Chandler. Y él era más Chandler que Faulkner, en persona: se reía de su sombra, y cuando alguien se iba se reía abiertamente de la sombra que dejaba.

Pero estábamos en lo de Mario y Onetti. Onetti tenía un profundo afecto por Mario; esos chistes que él contaba de su relación con Vargas Llosa, y que Mario reproduce en este libro (*El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara) reflejaban, y es verdad que lo hacían, esto no es hipérbole, yo lo ví, ese profundo afecto; Vargas Llosa, decía Onetti, «está casado con la literatura, «y yo tengo la relación de un amante». Y también reproduce Mario ese otro chascarrillo tan famoso sobre su dentadura: «Yo tengo una dentadura perfecta», le explicó, desdentado, a una productora de la televisión francesa, «pero se la he prestado a Mario Vargas Llosa».

Lo que nunca se hubiera esperado Onetti es que después de los años Mario iba a convertirse en su mejor lector, el que iba a agarrar en puño toda su obra y la iba a ofrecer como quien ofrece un mapa, el mapa más extraordinario que se haya hecho de la improbable geografía de Santa María. Pero él ya sabía que existía este Mario lector, compañero inseparable, pero a veces perplejo, de su secuaz, el Vargas Llosa que escribe. El Vargas Llosa que escribe está aquí, claro, en este libro, pero sólo indagando, como narra-

dor, en los misterios de Onetti, tratando de desbrozar ese inmenso camino, polvoriento, ajado, amarillo, casi subterráneo, siempre bajo una capa de podredumbre y de belleza, que ha fabricado el creador de *Juntacadáveres.*

Pero Mario es el que lo ha leído, está aquí, en primer plano, el adolescente, el que empezó a leer, el que sigue leyendo, el Mario de los capítulos pares de *El pez en el agua,* ese es el Mario que se ha encontrado con Onetti. Hay un Mario que descubre y hay un Vargas Llosa que cuenta; cuando vuelve de los viajes, o de las impresiones, de los teatros o de los dramas, Mario se sienta en las mesas, charla, deslumbra con su deslumbramiento; regresa de ver un país o una actuación, vuelve de una lectura o de una anécdota, y la cuenta como si aún la estuviera viviendo; se ha quedado con la vestimenta y con los rasgos, y también se ha quedado con las palabras, y como si todavía paladeara la sorpresa la lanza, para que reverbere entre otros. Y después viene Vargas Llosa, asentado, con toda su experiencia, y hace de esas notas una carta de batalla o una novela. Onetti era distinto: todo su mundo le vino de dentro. Mario lo ha visto, y extrae de ese mundo lo que hoy es eterno: la atmósfera, lo que pesa sólo por dentro.

Aquel Vargas Llosa de los viajes trota los mundos para traerse una historia. Pero cuando es lector Mario es otra cosa; deja al novelista allí donde inventa las ficciones y se adentra en las ficciones de los otros como si se fuera a un país. Lo que quizá no sabía Mario es que yendo a ese país de Onetti, que es un país con nombre propio, Santa María, se iba a encontrar con claves de su propia ficción, con obsesiones propias del narrador Vargas Llosa. Y aunque en el imaginario personal de Onetti el tiempo y su sutitución, la muerte, tienen la pesada carga de una melancolía en la que uno no concibe que caiga Vargas Llosa, lo cierto es que el lector Mario se ha sentido convocado a los abismos de los que Onetti extrae la razón de su tristeza. Y muchas veces se le ha visto, sobre todo al principio de su sobresaliente excursión por el mundo de Santa María, absorto ante el universo devastado, roto, interior, exiliado siempre, del autor de *El infierno tan temido.*

No es tan solo una lectura ésta que Mario ha hecho de toda la obra (y por tanto, de la vida) de Juan Carlos Onetti; es un viaje. Para viajar a Onetti hace falta una paciencia infinita; el lector que

quiera entrar en esa atmósfera se ha de desprender de sus propios velos, y luego ha de descorrer los innumerables umbrales ensombrecidos, que son casi físicos, de la narrativa onettiana; Onetti no era fácil, ni como individuo ni como escritor, y a vencer esa dificultad, a explorarla, ha dedicado Mario un esfuerzo que seguramente le ha resultado gozoso, porque leerle, leer este descubrimiento, que es también una gozosa sorpresa, produce un placer infinito.

Y es un placer casi físico; Mario se exalta, y aunque a veces recorra los libros de Onetti, uno a uno, como si los estuviera contando, muchas veces he tenido la impresión de que él se impregnaba de esos universos como si fuera un transeúnte extrañado de dejar de ser cada vez más Vargas Llosa para convertirse en Mario, un juvenil, entusiasta, melancólico lector de Juan Carlos Onetti.

Un reconocimiento. Y, también, en este umbral del centenario onettiano, un raro homenaje, un escritor leyendo a otro. Casi insólito. Y, por tanto, un libro que debemos celebrar los lectores de Vargas Llosa, los de Onetti y los de Mario

Dub Poetry: un canto para la rebelión

Fernando Cordobés

La poesía dub (Dub Poetry) forma parte de la cultura popular jamaicana: poemas cantados y bailados en una mezcla de criollo e inglés. Fernando Cordobés hace un análisis detallado de esta compleja expresión del Caribe.

Al sometimiento y a la humillación a los que la esclavitud y el colonialismo sometieron a una gran parte de la humanidad durante siglos, se podía responder de muchas formas. La literatura escrita en el espacio geográfico del Caribe es un buen ejemplo de ello. Ya sea en francés, inglés, holandés o español se dieron movimientos literarios que mostraban la realidad de unos países desolados humanamente, como se ha tratado de describir en esta sección de *Cuadernos Hispanoamericanos.* Pero en el hecho mismo de aceptar una cierta forma preexistente de expresión literaria, y escribir, por tanto, siguiendo unos cánones establecidos, había también una forma de adaptación y aceptación a las enseñanzas del colonizado.

En África la oralidad es sustancial a la vida. Basta darse una vuelta por cualquier rincón del infinito Sahel, por ejemplo, o por las costas del Golfo de Guinea para darse cuenta de ello. Sólo hay que tomarse el interés de descubrirlo. A una distancia no muy superior al de algunas capitales europeas, este espacio geográfico, humano y mental sigue representando formas de vida y expresión que se mantienen desde tiempos remotos. No hay nada sino lo esencial para que la vida se desarrolle en el límite de sus posibilidades. Así que cuando cae la noche en cualquier rincón de este inmenso mundo, la gente se junta alrededor del fuego y sigue haciendo lo que siempre ha hecho, contarse historias.

Los intentos de «africanización», de volver a la tierra madre y a la cultura de la que se fue despojado, no siempre concluyeron

como se pretendía. Idealizar no da buenos resultados. La herida abierta entre quienes se quedaron y los que fueron arrebatados, era demasiado grande como para obviarla con teorías interesantes, pero al fin y al cabo teorías. En África la gente se cuenta historias, los griots las (una especie de juglares) las cantan. Cantan gestas, panegíricos y magnifican vidas de poderosos. La frontera entre literatura y música está muy desdibujada en África, y no se sabe bien donde empieza una y donde termina la otra. Era inevitable que antes o después sucediera algo parecido más allá de las fronteras del continente, y que lo hiciera para responder a realidades concretas. Los llamados *ring games*, canciones juego de las escuelas de Jamaica, son quizás un ejemplo cándido, pero apuntan en esa dirección. Solo hacía falta un contexto de injusticia social, de desigualdad, una inspiración, una llama para que prendiera una nueva forma de expresión. Un buen ejemplo es el poema de Lillian Allen que explora las relaciones entre su tierra de adopción Canadá y el Caribe:

«ITT ALCAN KAISER
Canadian Imperial Bank of Commerce
these are privileged names in my country
but I am illegal here»

La *Dub Poetry* o poesía dub es una expresión particular del Caribe que tiene sus raíces en la cultura popular jamaicana, y, particularmente, en el movimiento rastafari y reggae. Este movimiento sirvió para devolver la poesía a la gente al sacarla de su contexto elitista y academicista, y convertirla en algo próximo que expresaba la realidad de quien la escuchaba. Acompañados de una base musical, los poemas son interpretados por su autor y cantados en una lengua real, mezcla del criollo e inglés. Esta mezcla de música, oralidad, texto e interpretación es lo que da como resultado la *Dub Poetry*. Para muchos autores como la jamaicana Lillian Allen, este tipo de poesía no se puede reducir a una definición e incluirla en un diccionario. Así lo explica en *The Subverisives*:

«Tu has robado mis abstracciones
has roto mis imágenes

....
me has separado de mi misma
raza género
historia

Nosotros que creamos espacio
que transformamos lo que dices es
te mandamos a toda velocidad
a toda velocidad al diccionario para que añadas nuevas palabras.
Nosotros, nosotros somos los subversivos
Nosotros, nosotros somos el subterráneo.»

La colocación de las palabras/concepto «*mi misma*», «*raza*», «*género*» e «*historia*», en una cruz visual, muestran gráficamente la experiencia del orador en la intersección de esas identidades. Para la autora este poema trata también sobre el intento de clasificar y categorizar la poesía dub, de circunscribirla a una forma determinada, e incluirla en un diccionario para que pueda entrar en una definición concreta, cuando en realidad es algo mucho más global que no cabe ahí.

Rag, harapo en inglés, es como se llamaba a las clases pobres, a los rastas y a los músicos jamaicanos y sus movimientos culturales. Más tarde derivó en la palabra ragga, que acabaría por definirse como reggae. *Raggamuffin* o ragga también se usaba para definir estilos de canto a base de rimas mediante un estilo de melodías rítmicas, bailables y repetitivas, frecuentemente improvisadas. Esta forma de rimar tiene precedentes en las canciones africanas de los griots, en las cuales una rima rítmica se canta en forma de afirmación / respuesta. Este estilo de cantar reggae se llama también a veces *toast* o *toasting*, aunque este término se refiere originariamente a las diferentes intervenciones de un animador a través del micrófono.

Jamaica, uno de los países caribeños con mayor índice de emigración, ya sea hacia el Reino Unido, Estados Unidos o Canadá, ha aportado pistas y bases culturales esenciales para el desarrollo de nuevos movimientos culturales como son el hip-hop, el rap, y las culturas urbanas que se desarrollan en las principales ciudades

del mundo. La base de estas expresiones artísticas entre las que se encuentra la poesía dub, es la exclusión, la injusticia, el desarraigo, la reivindicación de los orígenes, el orgullo de raza, la segregación de distintas comunidades en los suburbios. Para quienes habitan este universo alejado de los centros monumentales y comerciales de las grandes ciudades, no queda más remedio que echar mano de lo que se tiene cerca para expresar lo que se tiene dentro. En el fondo subyace una idea de la expresión artística como algo total, no compartimentado y no académico. Una línea dub tiene su continuación sobre un graffiti, que al tiempo está íntimamente relacionado con una forma de expresarse al vestir, al gesticular. La nueva cultura urbana que utiliza el espacio de la ciudad como lienzo y como papel, tiene, evidentemente, sus detractores, pero ha dado algunos de los movimientos culturales más dinámicos de los últimos tiempos y, de alguna forma, gracias al ubicuo poder del consumo, lo ha invadido todo si bien, eso sí, debidamente descafeinado y domesticado.

El nombre de Oku Onuora, el más conocido de los poetas dub jamaicanos, un destacado radical y subversivo, se puede traducir literalmente de la lengua ibo como fuego en el desierto que simboliza la voz de la gente. Está considerado el padre de la *dubetry*, una combinación de melodías dub y palabra recitada. Nació con el nombre de Orlando Wong y durante su juventud luchó contra las políticas opresivas y racistas del poscolonialismo. Discípulo del Negus, el joven Wong se dio a conocer por sus numerosos eslóganes escritos en paredes y por su participación en manifestaciones contra la violencia policial. Considerando que sus protestas no sería suficientes para acabar con la brutalidad represora, decidió usar la fuerza. Se armó con una pistola y así se convirtió en un revolucionario aventurero, según sus propias palabras. Tras ser condenado en 1970 por el robo de una oficina de correos, con cuyo botín pretendía ayudar a una escuela combativa alternativa, fue condenado a siete años de internamiento en la prisión penitenciaria de Jamaica. Pero antes de ser conducido allí, logró escapar y en su huída recibió varios disparos de la policía. Fue capturado más tarde. Durante su estancia en prisión comenzó a presionar para lograr la reforma del sistema penitenciario, lo que valió la etiqueta de agitador y elemento de riesgo para la seguridad. Fue

en la cárcel donde comenzó a escribir poesía, algo que las autoridades consideraban subversivo. Trataron de prohibir sus escritos, pero burló los controles y logró que se publicasen en 1977, por la editorial Sangster. El libro causó sensación. Su autor decidió entonces cambiar de nombre y africanizarlo por el de Oku Onura.

Su primer libro / álbum de poesía dub, *Reflection in Red on 56 Hope Road*, se publicó en 1979 y fue el primer trabajo de estas características publicado en Jamaica. A éste le siguió en 1984 *Pressure Drop*, considerado por los críticos un verdadero clásico en su estilo. Fue su último trabajo en un periodo de nueve años. Durante ese tiempo se concentró en escribir obras de teatro, así como en la dirección de una compañía al tiempo que actuaba y realizaba giras por distintos países. En 1990 Onura grabó *New Jerusalem Dub*, un álbum conceptual que él llamó poesía sin palabras. Fue un trabajo hábilmente producido usando tecnologías innovadoras, de corte experimental y que pretendía llevar más allá las fronteras de lo que constituye la música reggae. Con *1993's Bus* Onuora volvía a la poesía dub. En este trabajo insistía en denunciar el racismo y a hacer un llamamiento para la acción inmediata contra la injusticia y la opresión. Aunque para él fue un trabajo muy doloroso de llevar a cabo, los críticos lo calificaron inmediatamente como una de sus obras más logradas y revolucionarias.

Otro de los nombres esenciales en la poesía dub es el Lillian Allen. Profesora en la Escuela de Escritura Creativa del Ontario College of Art and Design, es, sin embargo, más conocida como pionera de la poesía dub, actividad que ha desarrollado principalmente en Canadá. Allen es también conocida como escritora centrada en temas políticos y como autora de relatos breves y obras de teatro, así como libros para niños. Coprodujo y codirigió la película *Blak Wi Blakk*, sobre el poeta dub jamaicano Mutabaruka, y coprodujo asimismo *WORDBEAT*, una serie de trece episodios sobre poesía y palabra escrita emitida en la cadena de radio CBC.

Nacida en Kingston en 1951, Allen creció en Spanish Town y es la quinta de una familia de diez hermanos. Su padre desempeñó trabajos de fuerte compromiso civil en su comunidad, y fue líder de su iglesia. Su madre fue también muy activa en su comu-

nidad y en relación a la educación de sus hijos. En 1969 Allen dejó Canadá para estudiar en la Waterloo University de Ontario. Más tarde se mudó a Nueva York donde trabajó en el *Caribbean Daily*, donde publicó por primera vez su poema dub *I Fight Back*, llamado a convertirse en algo así como una seña de identidad. Estudió comunicación y estudios afroamericanos en la Univeridad de Nueva York, así como escritura creativa, al tiempo que acudía a talleres impartidos por poetas afro-americanos y participaba en lecturas públicas en parques. Tras pasar un año en Jamaica, se mudó de nuevo a Toronto y se estableció en Regent Park, donde residía una importante comunidad de inmigrantes afrocaribeños. En un giro de activismo que vivió en las comunidades negras que frecuentaba, su poesía se hizo más coherente con su trabajo político y social. Más tarde escribiría: «el público en esas reuniones comunitarias de los setenta, venía a disfrutar de la poesía, y cuando no había la pedían insistentemente». Como coordinadora educativa del proyecto *Inmi-Can* destinado a la juventud, también colaboró con la investigación y escritura de textos para la banda de reggae *Truths and Rights.*

En 1978 en el Festival Mundial de la Juventud en Cuba, Allen conoció a Oku Onuora, y descubrió que estaba trabajando en una dirección de compromiso político parecida a la suya, basada en esa nueva expresión de *dub poetry*. La poesía dub se puede definir parcialmente distinguiéndola del hip hop: las palabras «rapeadas» tienen la forma de un ritmo preexistente e invariable, mientras que la métrica de los versos de la poesía dub, normalmente dan forma a la música creada específicamente para acompañar al poema. También existe una fuerte influencia de la tradición reggae y de la base rítmica o *dread beat*, del reggae en el sonido y en el mensaje de los primeros poetas dub. Onuora inspiró a Allen para que alimentase la poesía dub en Canadá, y, precisamente, a su regreso trabajó codo con codo con los poetas Clifton Joseph y Devon Haughton, así como otros integrantes del colectivo *De Dub Poets*, incluyendo a Afua Cooper, Ahdri Zina Mandiela y Krisantha Sri Baggiyadatta. Allen describía así la innovación artística de ese periodo tan activo culturalmente: «Instintivamente los poetas dub jamaicanos y canadienses se arreglaban para dar forma a su nueva expresión, para trabajar con una forma cuyo propósi-

to fuera aumentar el dinamismo de la poesía, aumentar su impacto e inmediatez, una forma poética que pudiera incorporar muchos aspectos de otras expresiones artísticas: performance, drama, ficción, teatro, música, ópera, capella, comedia, video, historias e incluso electrónica.»

Hubo un intento de incluir a Allen en la *League of Canadian Poets*, pero finalmente fracasó por entender esta institución que lo que hacía Allen era poesía *performance*, es decir, una especie de subgénero que se acercaba a la poesía, pero que no llegaba al nivel requerido. En el fondo de este acontecimiento latía la tensión entre dos conceptos de la poesía: uno elitista, erudito y socialmente minoritario, y otro cercano, palpable y expresado en una forma que el público comparte. Allen se refirió a este episodio con un poema titulado *One Poem Town*, en el que ponía en evidencia la conexión entre la practica centralizada de la alta literatura, y las posiciones, centrales también, sociales y culturales de quienes la practicaban.

Otro de los representantes destacados de esta generación de poetas dub es el jamaicano Mutabaruka. Pertenece a una estirpe de oradores rastafaris como son los poetas Mortimo Planno, Sam Brown, Sam Clayton, Joseph Ruglass o Bongo Jerry. Su nombre es bien conocido en Jamaica gracias a su programa semanal de radio llamado *The Cutting Edge*, que le ha convertido en una figura nacional a lo largo y ancho de Jamaica, aunque también en alguien controvertido. Este poeta dub, artista reggae, actor, filósofo rasta, locutor y empresario, adoptó su nombre cuando todavía iba al colegio tomándolo prestado de un libro de poemas. Más tarde descubriría que en Ruanda su nombre significa «alguien que siempre sale victorioso». Mutabaruka es un artista carismático, locuaz, un rasta de pies desnudos que desprende confianza, como le define Lillian Allen.

The Next Poems (1981), una de sus principales obras, es un libro dividido en dos. Junto con *The first poems*, publicados hace 25 años, forma un díptico en el que se resume su trayectoria como poeta. En *The first poems* se refleja la conciencia emergente de una mente joven peleándose con asuntos como la negritud, la creencia y la pertenencia; todo muy influido por el movimiento Black Power, omnipresente en aquel momento. La parte correspondien-

te a *The Next Poems* contiene poemas escritos entre 1980 hasta el momento de su publicación, y muchos de esos textos fueron grabados por Muta con acompañamiento reggae, aunque no fueron publicados. El lienzo de sus preocupaciones se amplió y se centraba también en cuestiones medio ambientales, en las drogas duras y sus efectos, etc. Pero el elemento de protesta predomina: protesta contra la pobreza, contra la desigualdad, contra el racismo o los prejuicios de clase, contra la opresión, el engaño político y la inquidad de las naciones poderosas. Como otros trabajos suyos precedentes, más de la mitad de la obra está escrita en criollo jamaicano. Esta elección no se debe al hecho de que muchos de estos poemas fueran escritos años atrás, en una etapa de formación. Se debe a una elección consciente, a la forma en que el autor siente la lengua, la música, la forma de expresarse:

Este poema
este poema hablará del mar maldito
que trajo a estas playas las naves
hablará de madres que lloran por sus hijos
tragados por el mar
este poema no dirá nada nuevo
este poema hablará del tiempo
del tiempo sin fin del tiempo indefinido
este poema citará nombres
nombres como lumumba kenyatta nkrumah
hannibal akenaton malcolm garvey
haile selassie
este poema desprecia al apartheid al racismo al fascismo
los motínes klu klux klan en Brixton y Atlanta
jim jones
este poema se rebela contra la división primer mundo segundo mundo
tercer mundo: decisión del hombre
este poema es un poema cualquiera
este poema no tendrá lugar entre las obras maestras
no será recitado por entusiastas
no será citado por políticos ni religiosos
este poema es puñal bomba arma fuego

arde por la libertad
si, este poema es tambor
ashanti mau mau ibo yoruba nyahbingi guerrero
uhruru uhruru
uhruru namibia
uhruru soweto
uhruru áfrica
este poema no cambiará nada
(...)

En la *Kingston Technical High School* donde estudió, tuvo como profesores al hijo de Marcus Garvey y a Locksley Comrie, dos activistas reconocidos a través de los cuales tuvo acceso a la literatura producida en el ámbito del *black power*, que había sido prohibida por el partido gubernamental liderado por Hugh Shearer. Leyó a autores como H Rap Brown, Stokeley Camichael, Eldrige Cleaver, y a poetas como Sonia Sánchez y Don L. Lee. También pudo escuchar grabaciones realizadas por el activista radical norteamericano Malcom X. Tras dejar la escuela se implicó en la organización del movimiento *black power*. Sus poemas se publicaron regularmente en una revista musical llamada *Swing*. Fue entonces cuando empezó a recitar sus obras en pequeñas reuniones acompañado en ocasiones por el percusionista Larry McDonald. Muta se convirtió al rastafarismo y se hizo miembro de las Doce Tribus de Israel. En 1974 abandonó la vida urbana y se instaló en las colinas de Potosí, en St James.

A finales de los 70 surgió un nuevo movimiento asociado a los estudiantes de la *Jamica School of Drama*. Poesía Dub fue el nombre que se dio a un nuevo estilo de versos que reflejaban el renacimiento de la oralidad en la poesía caribeña muy influida por la música reggae. Oku Onuora, Mike Smith, Malachi Smith, Poets-in-Unity, M'bala y Jean Binta Breeze estaban entre las nuevas voces de este movimiento. Después de que Smith y Onuora grabaran sus poemas, Muta se sumó a este movimiento. Alguien le persuadió de que recitara un poema en un concierto de Jimmy Cliff acompañado de su banda. Recitó *White Sound* y el éxito que tuvo motivó que ese poema fuera grabado más tarde por la líder de la banda *High Times Players*. Lanzado en Jamaica con el título

de *Every Time I hear the sound*, fue un éxito inmediato, y un rubicón en la carrera reggae de Muta. Después ha lanzado un buen número de grabaciones-poemas como *Check it* (1983), *The mistery unfolds* (1988), o *The ultimate collection* (1996). Su éxito es tal que realiza giras por todo el mundo y su trabajo a ha sido reconocido por instituciones como la *University of the West Indies*.

Jamaica no tiene la exclusiva en la producción de poesía dub. En Londres, Nueva York, Toronto, incluso en París aunque con orígenes distintos y un contexto particular, esta forma de expresión y protesta se ha desarrollado hasta producir uno de los movimientos culturales más activos, abiertos e innovadores de los últimos años. Quizás por lo informal en su proceso creativo, por su eclecticismo, o por no responder a una idea muy académica de la creación literaria, se le considera a menudo más un movimiento marginal y secundario, que la expresión de aquellos que se ven arrojados a vivir en los márgenes y en los suburbios de la sociedad

Fin y principios de la muerte de Francisco Urondo 1930-1976

Teresa Rosenvinge

Murió a los 46 años acribillado a balazos en una esquina de la ciudad argentina de Mendoza. Los que le perseguían lo sacaron a golpes de la furgoneta y lo remataron en el suelo, con un tiro de gracia, pero en realidad todos sus disparos llegaban demasiado tarde, porque lo cierto es que unos minutos antes él mismo había ingerido una cápsula de cianuro que llevaba siempre encima, por si lo detenían: no quería llegar a delatar a nadie tras las torturas. Así de claro lo tenía el poeta Francisco Urondo, un escritor que había llegado a la lucha revolucionaria desde la ética personal y que siempre dijo que si llegaba a encontrarse acorralado, prefería morir antes que traicionar a uno de los suyos. Y murió así, como tantos escritores asesinados por los militares que asolaron su país en los siniestros años setenta, como el narrador y periodista Rodolfo Walsh o como Haroldo Conti, en su caso tras una persecución en coche, cuando iba con su última mujer, Alicia Raboy y su hijita Ángela, que había nacido ese mismo año. Los restos del poeta, al menos, fueron entregados a sus padres, que pudieron darle sepultura, pero Alicia no apareció nunca, la detuvieron cerca, pudo huir de la furgoneta con su hija en brazos y entregarle la niña a un desconocido que miraba lo ocurrido desde la puerta de un comercio, y así ponerla a salvo. Se la llevaron viva, pero

no apareció nunca más. A Rodosfo Walsh lo mataron también en una calle de Buenos Aires y a Haroldo Conti lo secuestraron y se lo llevaron para siempre después de allanar su casa y torturarlo salvajemente junto a su mujer, y los restos de ambos aún no han aparecido, de modo que quién sabe si estarán juntos los tres en el fondo del Río de la Plata, como tantos otros, como el hijo y la nuera de Juan Gelman y como lo habría estado el propio Gelman si los asesinos lo hubiesen encontrado. En cuanto a la pequeña Angie la dieron en adopción y no se llegó a enterar de lo ocurrido hasta que fue adolescente. No hace mucho. La realidad supera, con creces, a la ficción.

Hay un documental realizado para la TV por Diana Frey que se titula *La palabra justa*, una expresión de doble sentido que además es un homenaje a una de sus sentencias más célebres, «empuñé un arma porque busco la palabra justa», y que cuenta con detalle la vida de Paco Urondo por boca de sus familiares directos: Javier y Ángela Urondo y Beatriz Urondo, su hermana, y de sus amigos íntimos, el poeta Noé Jitrik, los periodistas Miguel Bonasso y Horacio Verbitsky o el compositor y cantante Alejo Stivel, hijo de la segunda mujer del poeta. La película empieza en el cementerio de Merlo, en la provincia de Buenos Aires, lugar donde está la tumba del autor de libros de poemas como *Historia antigua* (1956), *Breves* (1959), *Lugares* (1961), *Nombres* (1963), *Del otro lado* (1967) y *Adolecer* (1968), un hombre y un intelectual que, como ha señalado el propio Gelman, nunca tuvo que saltar ningún abismo entre la experiencia y la poesía, porque para él eran la cara y la cruz de la misma moneda.

Usar la palabra *intelectual* para definir a Urondo no es recurrir al socorro de un tópico, puesto que él lo fue de manera ejemplar, diversificando su talento, más allá de la poesía, que sin duda era el género para el que más dotado estaba, en notables libros de cuentos como *Todo eso* (1966) o *Al tacto* (1967); en la novela *Los pasos previos* (1972); en obras de teatro como *Sainete con variaciones* (1966); en ensayos como *Veinte años de poesía argentina* (1968); en un libro de entrevistas sobre la masacre de Trelew, uno de los episodios más brutales de la represión en el que fueron fusilados dieciséis guerrilleros desarmados en esa ciudad de la Patagonia, el año 1972, y que él llamó *La patria fusilada*. O, para terminar, en

su trabajo como guionista para el cine y la televisión, para la que adaptó *Madame Bovary* de Flaubert, o *Rojo y Negro* de Stendhal. Urondo ocupó también el cargo de Director General de Cultura de la Provincia de Santa Fe, y estuvo al frente del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, además de colaborar en numerosos periódicos y revistas. Como se ve, la palabra *intelectual* estaba hecha a su medida, y desde el terreno intelectual es desde donde él empezó a avanzar hacia el compromiso político, pues tenía la convicción, tal y como explica en uno de sus poemas de que «los artistas, los/intelectuales, siempre/han sacudido el polvo de la realidad.»

Cuando lo mataron tenía 46 años, puesto que había nacido en Santa Fe, en 1930, y por lo tanto su vida fue tan corta que casi parece increíble que le diese tiempo a desarrollar todas las actividades que acabamos de enumerar. Empezó tres carreras en la Universidad pero las abandonó todas, y tuvo cuatro compañeras a las que quiso con locura pero de las que, tarde o temprano, también acababa separándose, excepto de la última, naturalmente: la primera fue Chela Murúa, y era la madre de sus hijos Claudia y Javier; la segunda, la actriz Zulema Katz, madre de Alejo Stivel; la tercera, Lili Mazzaferro y la cuarta Alicia Raboy, madre de su hija Ángela. Quienes lo conocieron dejaron retratos de Urondo en los que aparece como una persona inolvidable. Por ejemplo, Julio Cortázar y su amigo Juan Gelman.

Seguramente su época y su lugar favorito fueron los años cincuenta y Buenos Aires, por entonces una ciudad abierta al mundo, una capital fascinante que reunía lo mejor de America y Europa en sus calles y que disfrutaba con orgullo aquellos momentos de esplendor. Para el joven Urondo fueron años de creación, de dedicación a la poesía y a los amigos, a las tertulias en el café El ciervo, que era uno de los puntos de encuentro de intelectuales y artistas. Estaba recién separado de su primera mujer y llevaba una vida bohemia hecha a la medida para un escritor con inquietudes. Buenos tiempos para Urondo y Gelman que llenaban los aforos de los teatros donde leían poemas. La juventud bonaerense era también una juventud inquieta y culta, interesada en la lectura, curiosa por lo que ocurría en la vieja Europa, en París, en América latina; una juventud crítica, intelectual, apasionada, en la que

prendieron las ideas de izquierdas, la necesidad de luchar por una sociedad más justa.

La revolución cubana y la figura del Che deslumbraron a Urondo como a tantos otros. Poco a poco la política le fue interesando más y más a la vez que la vida en su país se iba enrareciendo: en el año 66 hay un golpe de estado y la nación se militariza; en el 69, se produce el levantamiento popular de Córdoba. Urondo ya es un escritor reconocido, está escribiendo la novela *Los pasos previos*, donde cuenta sus experiencias en Cuba y trabaja en el diario *La oposición* junto con Juan Gelman. Parece que ya está vinculado a las guerrillas de las FAR, el grupo de apoyo del Che Guevara, con el que contacta a través de su hija Claudia. Para cuando se separó de Zulema Katz ya estaba muy introducido en política y se había convertido en un combatiente experimentado, y parece ser que no sólo a nivel organizativo, sino que también había aprendido a manejar con destreza las armas.

No es raro que su siguiente mujer fuese la activista Lili Mazzaferro, con la que fue detenido y encarcelado, junto con su hija embarazada de ocho meses, en el año 1973. Cuando Cámpora es elegido presidente, ese mismo año, los presos políticos, y él entre ellos, salen de la cárcel, en el caso de Urondo con el manuscrito del libro *La patria fusilada* bajo del brazo. Al poco tiempo es nombrado, como ya apunté, director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Son unos momentos cruciales en la vida política argentina, porque ese mismo año vuelve Perón al país, el presidente Cámpora renuncia y se celebran las elecciones que auparon al recurrente general de nuevo al poder.

En el año 1973, la implicación política de Paco Urondo, al que apenas le quedaban tres años de vida, seguía siendo total, pero también seguía enamorándose, esta vez de la que iba a ser su última compañera, la joven Alicia Raboy. Si menciono juntas esas dos circunstancias es porque los severos principios que regían las normas de los revolucionarios levantaron las iras de sus camaradas, pues el hecho de llevar una doble relación y serle infiel a una compañera militante estaba mal visto y le supuso que fuese sancionado y que lo degradaran dentro de la organización. Ese castigo tal vez fue decisivo para que se produjera su asesinato, porque cuan-

do en 1974 murió Perón y su segunda esposa, la fatídica Isabelita, le sucedió en la presidencia del país, empezaron a sonar en Argentina las siniestras vocales de la Triple A, un grupo que ejercía el terrorismo de Estado y que causó, entre 1973 y 1975, nada menos que 3000 víctimas. En esos instantes, para alguien tan señalado como Francisco Urondo existía un peligro permanente, pero el escritor, a causa de las discordancias políticas que mantenía con otros miembros de la organización y como consecuencia de la penitencia que le habían impuesto para castigar lo que consideraban una vida licenciosa, situándose con ese comportamiento al nivel de la moral más reaccionaria, fue trasladado junto con Alicia, que como ya sabe el lector esperaba una hija, a una ciudad muy poco segura, Mendoza, donde sus compañeros le pusieron mucho más fácil a sus asesinos encontrarlo y cazarlo. Al parecer, Urondo pidió que no lo enviasen allí, pero no le hicieron caso y fue obligado a marcharse.

Antes de trasladarse a Mendoza, le pidió a su hija, que ya es madre de dos hijos, que se ocupara de criar a su hermana pequeña si a Alicia y él les ocurría algo, con lo cual sabemos que ya llevaba el mal presagio de la muerte, que debió de ahondarse cuando, el 24 de marzo de 1976, se produjo un nuevo golpe de Estado con el que dio comienzo la sanguinaria dictadura del general Videla y sus secuaces. La hermana de Urondo es quien recuerda, en el documental del que hemos hablado, que el poeta le dijo que llevaba una cápsula de cianuro siempre encima, por si acaso. Lo que pasó después ya lo saben los lectores de este artículo, pero aún hubo más crímenes, porque los bandidos de uniforme secuestraron un poco más tarde, en diciembre de 1976, a su hija mayor, Claudia y a su yerno, que nunca más aparecieron. La familia quedó rota por el dolor y, de hecho, dos de los hijos de Urondo, Javier y Ángela, no se llegaron a conocer hasta mucho más tarde. Los dos son, físicamente, idénticos y ambos tienen como misión honrar la memoria de su padre, como sus muchos lectores rinden tributo a su obra, que pueden disfrutar, por ejemplo en la antología publicada por la editorial Visor que lleva un prólogo de Juan Gelman y un epílogo de Mario Benedetti, y donde podemos recordar que Urondo era un autor de momentos extraordinarios, capaz de unir la militancia en la política con la militancia en la

buena poesía y de sacar de esa suma versos tan impactantes como los que forman este que llamó «Fin y principios»: «Estoy en los ruidos de la tristeza,/en las tablas de la perdición,/en el aire de este tiempo maldito, infortunado;/llovizna criminal y sucia./En aventuras, en la queja/del muerto y el terror de los vivos y el soplo/de los convalecientes./Estoy en el clamor encontrado, fuera/de la felicidad y el fascismo y el olvido sin escuchar/la clausura y la ausencia,/sin tolerar la conmiseración, o desconocer/la alegría o la bondad o el dolor del caído. / Sin sentir resignaciones, sufriendo con rabia / la esperanza, viviendo a mi manera.» C

Aurora de Albornoz y el último Juan Ramón Jiménez

José Ramón Ripoll

A PARTIR DE LA EDICIÓN DE *EL* JUAN RAMÓN *DE AURORA DE ALBORNOZ* (ED. DEVENIR), EL POETA JOSÉ RAMÓN RIPOLL DIBUJA EL PERFIL DE LA POETISA Y CRÍTICA ASTURIANA (1926-1990).

La idea de reunir en un volumen todos los textos críticos que Aurora de Albornoz escribió sobre Juan Ramón Jiménez creo que se nos ha pasado por la cabeza a todos los que fuimos sus discípulos y amigos, pues la figura y obra del poeta de Moguer fueron tan decisivas en la vida y formación de nuestra profesora, que no hubo un encuentro, clase o charla, en los que no surgiera un verso, una anécdota, un juicio acertado o una oportuna apreciación suya sobre la obra del poeta que nos ayudara a comprender la vida. Por buen hacer, sentido crítico e iniciativa y amistad le ha correspondido tal empresa a la también profesora y escritora Fanny Rubio, que lo ha llevado a cabo con rigor, respeto, fidelidad a los criterios de nuestra autora y con el hilo fino necesario para tejer toda esta serie de minuciosos escritos que, aunque han funcionado autónomamente cada uno en su momento, forman un vasto y rico mosaico, importantísimo en su totalidad e imprescindible para adentrarse y entender la obra de nuestro Premio Nobel.

El estudio preliminar del libro, que Fanny Rubio titula «El juanramonismo de Aurora de Albornoz», resume nítidamente la percepción crítica, la intuición y el análisis con los que nuestra escritora se acercó a la obra de su adorado poeta. AA (Aurora de Albornoz) –apunta Fanny Rubio– resume la poética juanramoniana en la mezcla de instinto e inteligencia, afirmación que podríamos trasladar a su mirada crítica. Instinto e inteligencia a partes

iguales, no entendiéndose la una sin la otra, porque como sugiere el propio JRJ, la poesía es siempre instinto interpretado por la inteligencia. Nada de esto sería del todo explicable si ignoramos la faceta creadora de AA, no sólo en su visión crítica, sino como poeta. Autora de poemarios como *Brazo de Niebla*, *Prosas de Paris*, *Poemas para alcanzar un segundo*, *Por la primavera blanca* o *Palabras reunidas*, su acercamiento al texto tiene más que ver con el espíritu intuitivo del poeta que con el empirismo académico del investigador, aunque no falten en sus apreciaciones rigurosidad y corporeidad científicas. No olvidemos, por otra parte, que la profesora de Albornoz había cursado su Maestría en Literatura Comparada cuando en nuestro país esa disciplina aún estaba en pañales, y concretamente había recibido clases del propio JRJ en la Universidad de Puerto Rico, allá por el año 1953, donde se hablaba no sólo de poesía escrita en español, sino de Verdaguer, Baudelaire, Yeats o Rilke. Su método de análisis es pues resultado de un estudio sistemático de todos los factores literarios paralelos al objeto de estudio en espacio y tiempo. Todo este método lo aplica más tarde Aurora de Albornoz cuando analiza las obras de Antonio Machado, Miguel de Unamuno o JRJ, por citar tres definitivos poetas a los que dedicó gran parte de su trabajo, del que partiría una amplia red que abarca la producción de grandes poetas americanos, como Martí, Darío, Vallejo o Neruda.

En *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz* se sistematiza un pensamiento y se solidifica una interpretación globalizadora sobre una obra total, sobre un poeta total. Lo podríamos decir mejor si le otorgamos a esta término la negación a limitarse a interpretar solamente un aspecto de la realidad. Juan Ramón pretendía, y lo consiguió, aprehender lo inaprensible, el lado oculto de aquello que creemos que es verdad. Para acercarse a un poeta de esta naturaleza, de aspiración a «la estación total», no bastan ópticas parciales, ni analíticas puramente semánticas, ni planteamientos historicistas, ni fórmulas estructurales, sino una comprensión general de la «obra en marcha», grandiosa y desbordante, de estilos y cambios plurales, continuamente en proceso de autocorrección. La perspectiva global de nuestra crítica aglutina todas las parcelas y utiliza numerosas herramientas con la sutileza y maestría que se requiere en este caso. En esta relectura nos

sorprende, en un momento del largo ensayo dedicado a la *Nueva Antolojía*, y que se publicó como prólogo a la edición de Barcelona de 1973 (Ed. Península), que al referirse al concepto de «poeta total», nuestra autora señale que «lo total significa, en el lenguaje del poeta, lo que más o menos significa para el común de los hablantes». Pero unas páginas más adelante dice textualmente: «En el apartado precedente afirmé que lo total, la poesía total, significaba para Juan Ramón lo general, lo universal. Sin embargo, y a pesar de los hallazgos del momento anterior, quizás faltaba un algo que, a mi ver, el poeta alcanzará en los últimos años: el poeta quería explorarlo todo: el tiempo y la eternidad; la vida y la muerte; el mundo de la conciencia y el subconsciente... Quiso sentir su alma una, y al mismo tiempo, fundirse con la naturaleza. Quiso a través de la creación hacerse dios.» Recuerdo personalmente la insistencia de AA en este término, dios con minúscula, como el poeta utiliza la palabra en el poema *Espacio*, dios como palabra, como logos, no en el sentido eminentemente religioso del término, sino en el ético y estético a la vez. Cuando el instinto y la inteligencia han logrado hallar la palabra, «el nombre»– nos enseña AA– el poeta encuentra finalmente a dios. Juan Ramón intenta no solo conocer a dios, sino participar de la «divinidad» . ¿Y no es esto la esencia de los buscadores, de los sufíes, de los budistas, y de tantos hombre y mujeres, poetas o no, perseguidos, juzgados y condenados por la religión de turno? AA cita un poema de *Dios deseado y deseante*, libro que aunque le parece desigual, cree –como ahora creemos todos– que es de las obras más arriesgadas y punteras de JRJ. Poema este muy ilustrativo de la visión última del poeta, de ese diálogo de tú a tú con su propia conciencia, la palabra o la divinidad:

Tu estás y eres
Lo grande y lo pequeño que yo soy,
en una proporción que es esta mía,
infinita hacia un fondo
que es el sagrado pozo de mí mismo.

Aurora de Albornoz fue una intelectual comprometida con su tiempo y su trabajo, como lo fue también Juan Ramón Jiménez,

de quien se atrevió a poner en claro públicamente sus ideas políticas, sociales, económicas y estéticas, aguantando más de una impertinencia de aquellos que se oponían, y se siguen oponiendo aún, a aceptar una posición política de izquierdas en nuestro exiliado. La recuerdo en un coloquio en la Universidad de Sevilla, donde aportaba unas declaraciones de Juan Ramón a un periódico de La Florida, en el que éste se declaraba socialmente comunista y económicamente federalista. Uno de los participantes en la mesa saltó inmediatamente de su asiento diciendo que eso era una barbaridad o, en todo caso, una de las *boutades* de nuestro raro poeta. AA argumentó que no era precisamente una broma decir eso en los Estados Unidos, en plena caza de brujas. Al día siguiente, este señor firmaba un artículo en *El Alcázar* –órgano oficioso del recalcitrante franquismo–, nada menos, poniendo en cuestión la labor crítica de AA y censurando la voz de todos los presentes que la defendieron. Viene esta anécdota al caso porque AA sabía combinar perfectamente la grandeza espiritual de JRJ, su cosmovisión e idea de pureza con la materia cotidiana. Jamás intentó aprovecharse de las circunstancias, como suelen hacer otros críticos y profesores, para ilustrar su propia teoría, sino que comprendió, en todo momento y lugar, la utilización de palabras y conceptos, la mirada, la focalización y el universo cambiante o, mejor dicho, evolutivo del poeta, tanto de su personalidad como de su obra. Sabía que, pese a la valentía del poeta, pese a su exilio dolorido y su tormentosa nostalgia, al término «comunista» le otorgaba a Juan Ramón un carácter mucho más universalista, unitario, participativo y totalizador, que el utilizado generalmente en el lenguaje político. JRJ evidentemente no era un marxista, como tampoco lo fue del todo AA, a pesar de su militancia, su lucha antifranquista o su «aggiornamento gramsciano», como a ella le gustaba decir, mientras aspiraba elegantemente el humo de su larga boquilla. Sabía que el mejor Juan Ramón, aquel que estaba todavía por descubrir y leer entre los españoles, y al que la crítica había ignorado sistemáticamente, quizás por la excesiva dosis de realismo de la poesía del medio siglo o por el imperativo de la poesía social de aquellos tiempos, era el del proyecto de *Cuadernos*, el de *Lírica de una Atlántida*, el de *Espacio*, el más etéreo, aquél que deseaba componer un poema sin asunto, sin argumen-

tos, dejándose llevar por el ritmo interno de su discurso, como en una sinfonía de Mozart o en una sonata de Prokofiev, según palabras del propio poeta. Sabía también que su pureza, el concepto «poesía pura» era sinónimo, no de eclecticismo ni de vaguedades, sino de desnudez, de esencia y sustancia. Como Octavio Paz, AA siempre reivindicó *Espacio* como el gran poema de la lírica española del siglo XX, comparable, por su extensión, capacidad abarcadora y concepción fluvial, a *Asfódelos* de William Carlos Williams o a *Oda Marítima* o, quizás *Tabacaria*, de Álvaro de Campos o Fernando Pessoa. Supo enseñarnos cómo leer ese magnífico poema, cómo interpretarlo poética y musicalmente y, sobre todo, como participar de un JRJ ya instalado en el centro del mundo, su mundo, creador de ese espacio sólo al nombrar, sin tiempo, sin otras coordenadas que su aquí y ahora.

Mucho escribió y enseñó AA de *Espacio* y su estructura musical. Ella amaba la música, aunque no fuera una gran melómana, adoraba el bolero, pero también disfrutaba con Bach, Beethoven o Mahler, y se atrevió a estructurar el texto como si se tratara de un poema sinfónico dividido en tres movimientos, a partir de un tema o célula melódica, que viene a ser toda la espina dorsal de nuestro grandísimo poeta: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo», verso o versículo que más que un inicio indeterminado, es una respuesta anticipada a todo el discurrir del poema. Después, el tema se repite o se sucede con variantes, volviéndose hacia fuera y hacia adentro. Dice ahora el poeta al pájaro: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú». Frente a la idea circular que proponen otros críticos, AA habla de un ciclo en espiral, que no se acaba nunca porque nos conduce a un centro, desde donde uno gira y gira al revés, de nuevo, hasta volver a recorrer el mundo, su mundo: un mundo donde Moguer está en La Florida, donde el mar de Sitges, su tercer mar, se entremezcla con las aguas azules de Coral Gables, donde su infancia está viviéndose allí donde la vejez se vive ahora. Es un tumulto ordenado por la palabra, el ritmo, el origen poético de ese caos primero. Los motivos van surgiendo a lo largo del texto, convirtiéndose enseguida en temas-clave, según musicalmente nos propone esta sutil lectura: se asoman y se ocultan, se reiteran, se desarrollan y se convierten en melodías autónomas. AA propone un

tema con variaciones, pero me atrevería a tomarlo como un *leitmotiv* wagneriano, o como o la *idée fixe* que encarna al héroe en la *Sinonía fantástica* de Berlioz, que viene a ser la repetición aleatoria del tema melódica en diferentes timbres.

Espacio –nos dice AA– es, entre otras tantas cosas, el triunfo del «pensar poético de su creador: este interrumpido monologar de la conciencia es un fluir del instinto interpretado –comprendido- por la inteligencia.» Mucho habría que hablar sobre la conciencia como pensamiento autónomo y suspendido, del mismo modo que la palabra poética, un lugar que no puede independizarse del cuerpo, y si existe o es más allá de la muerte, Juan Ramón lo observa como Unamuno, fuera de su cuerpo y sentimiento, «porque el hombre que se sabe de la misma sustancia de los dioses –dice AA– sabe, igualmente, que la conciencia –la que hizo palabra a palabra– no sobrevivirá al ser de alma y carne que la ha formado, que la ha cantado»:

Dime tú todavía ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia? ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia que la que tengo yo...¿Y te has de ir de mí tú, a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?

Estos versos o esta prosa poética, estas preguntas finales de un poema, de una vida que comenzó con una respuesta, eran los preferidos de AA. Mucho le quedó por hablar de esa conciencia y de ese dios con minúsculas, porque como dice JRJ y subraya su discípula: «nada es en realidad sin el destino de la conciencia que realiza.» O como escribe ella misma en referencia al poeta. y que podría ser aplicable a su propio y constante trabajo, resumido en este libro: «El que ha creado, ha trabajado en la búsqueda de un dios.» ©

Carta de Buenos Aires

Osvaldo Picardo

Estimado amigo, vivimos extraños dilemas. No hay más remedio: la literatura necesita de lectores y hay que llamar la atención de la manera que sea. Poco importa que vivas en Mar del Plata, como es mi caso, en Buenos Aires o en la isla de Crusoe.

Con los *Blogs*, el *YouTube*, o el *Facebook* la fama parece una linda vecina que golpea a la puerta. Y esa puerta también te abre un escape a la crisis económica, una escalera contra incendio que te lleva a la isla Neverland de los escritores.

Hoy como nunca es posible encontrar casi a todos los narradores y poetas argentinos en algún sitio *web*. No sólo su obra sino también el más incipiente pensamiento canturreado bajo la ducha de la mañana. Hay quienes ya los llaman «la Generación Google», por sus habilidades en materia informática y por el peculiar estilo que impone la cultura de la pantalla.

Esta clase de fenómenos tecnológicos también seduce con promesas de vendedor ambulante: promesas que tienen más de aventura de una sola noche, que del amor constante más allá de la muerte...

Veo a diario cientos de escritores, éditos e inéditos, en el océano de los *gigabytes*, apostando a que sus botellas de náufragos no sólo sean halladas sino también justificadas y valoradas. Construyen así la maquinaria de la autorreferencia y desnudan una intimidad, ahora pública, inmediatista y lustrosa como bajo los efectos del Photoshop.

¿Es una vuelta al autor? Se preguntan amigos, críticos y editores, ahora renegando del otrora amadísimo Roland Barthes, que en los años 60 había decretado la muerte del autor y el grado cero de la escritura.

¿Un regreso, entonces, en primera persona y libre ya de la cárcel del papel o de sus aparatos mercantiles? ¿Una resurrección del viejo demiurgo y de un olvidado arte de la palabra...? Usted, estimado amigo, sabe que no es así. Nadie queda embarazado ni tampoco satisfecho con el *scriptus interruptus* de tanta pantalla navegada. Mostrarse y hacerse ver sigue siendo tanto o más importante que dejarse leer. Pero «dejarse leer» era una virtud de la literatura. Agregaremos: Una virtud difícil de conseguir que no significaba ni concesiones ni simplificaciones al gran público.

Hubo en Argentina –ciertamente aún los habrá– poetas que se dejaban leer. Gianni Siccardi (1933-2002) supo enseñarnos, con su finísimo humor, que existía una ineludible diferencia entre desnudar una emoción y quedar «en bolas» ante la gente. Lo decía pausado, más bien bajo, solamente para los entendidos en nudismo.

Nunca creyó de sí mismo ser un poeta importante. Sin embargo, compartió noctámbulos bares y vespertinas salas con Juan Gelman o César Fernández Moreno. Fundó cuatro revistas de poesía. Dedicó una buena porción de su tiempo a enseñar la música y el silencio entre palabras. Fue traductor y prologuista de memorables antologías como la de Eugenio Montale y Salvatore Quasimodo, preparadas para el Centro Editor de América Latina. Tampoco produjo una obra innumerable: *Poesía junta* (1960), *Cinco poetas* (1961), *Travesía* (1967), *Ella* (1989), *Fragmentos* (1995), *Ella y otros poemas* (1999) y *El mirlo* que apareció dos años después de su muerte.

Sin embargo, el mundo de este poeta adquiere una levedad envidiable, en el punto justo entre el murmullo y la explosión:

Para ver
el mirlo cierrra los ojos

es que ha aprendido
a no abusar
de la complicidad del infinito.

La limpia precisión con que va descubriendo cada cosa, provoca la emoción inesperada, casi el zumbido de la bala rasante, que hiere sin tocarnos. Gianni tiene la inmediatez justa para el contagio de la exaltación, por ejemplo cuando dice «he debido tomar locamente palabras para ordenar mi corazón», o también: «la miro solamente para darle mis ojos»...

Da vueltas alrededor de las pocas palabras que nos van quedando y al fin, da con la expresión que se deja leer sin urgencias, minuciosa, con la gula obscena de la mejor poesía.

Llaman la atención las voces como la de Siccardi que son hoy ignoradas. No es simplemente una queja tanguera sobre la indiferencia del mercado hacia la Cenicienta Poesía. Usted, mi amigo, sabe que no se puede negar ni dejar de tener en cuenta, la primacía de la narrativa o de cualquier otro mejor género, sobre el de la vieja Musa Erato. Tampoco Usted dejará de lado el fiero problema que significa desmantelar formas instituidas de leer -o de no leer- la obra de escritores que no están precedidos por cierto consenso generacional o por la crítica universitaria y periodística. Pienso, por ejemplo, en los casos más recientes de Juan C. Bustriazo Ortiz (La Pampa, 1932), o Leónidas Escudero (San Juan, 1920) que tras una vida escribiendo, recién a poco de su fin, empezaron a ser descubiertos y publicados.

Leónidas sigue siendo, con sus casi 90 años, el minero andino, el buscador de oro en las montañas de la infancia, que escribe como habla, jugando como un niño, inventando un lenguaje que sin dejar de ser el nuestro extrae la mejor vena criolla del interior del país, de tal modo que cada poema se vuelve una aventura entre vallejiana y gauchesca:

Les diré que me encuentro adolorido
por mujer que me desposeyó de ella,
...
Me deshojó de su árbol como si a usté
de pronto lo dejan sin agarrarse de algo,
como que se me cayeran los pantalones
en medio de un baile como de urgencia
necesitar ir a mear y no hallar dónde.
Así de desvalido.

....
En ningún peor caso me he visto;
pero aseguran los intrusos ques buena medecina
visitar lejanos países. Bien,
¿pero a dónde he ir que no mesté sperando
la susodicha esa para castigarme
solamente porque la quiero?

Juan Carlos Bustriazo Ortiz es algo más jovencito, apenas si tiene 76 años: Una verdadera ofensa para nuestro exagerado culto al poeta joven y genial.

Escudero y Bustriazo resultan extrañamente experimentales, quedan en las fronteras de la tradición literaria, sin que nunca se propusieron experimentar ni ser vanguardistas. Son hombres de algún modo «naturalmente» poetas que no fueron entendidos ni atendidos sino hasta ser ya «viejos». Como si la juventud o la vejez, la marginalidad o la centralidad, etc. tuvieran que ver directamente con la apreciación de una escritura original y valiosa.

Pero ¿no sucede también lo mismo con poetas reconocidos a los que, antes de ser leídos o apenas leídos, ya se los considera «viejos», «conservadores» o «difíciles», tal el caso de Borges, Marechal, Molinari, Girri, Juarroz, etc.?

Usted conoce el enorme prejuicio que consiste en juzgar a la poesía desde conceptos pseudoteóricos y extraliterarios, anteponiendo permanentemente autores marginales o nuevos que no son ni lo uno ni lo otro.

En un suplemento prestigioso del diario Clarín, se ratificaba, no hace mucho, la consabida sospecha de que «la marginalidad tenga algunos beneficios...». Y luego se añadía, con mayor precisión, que «la poesía sigue siendo un fenómeno interesante...» Poco importa, tal vez, si aludía a unos cuantos nombres más o menos conocidos en el ambiente cultural de Buenos Aires. Lo que sí debe importarnos es que se diga hoy y que lo diga un poeta como Jorge Aulicino, uno de los fundadores y ex-colaboradores de Diario de Poesía, la principal publicación que hubo a mediados de los 80, después de la dictadura. En su infaltable blog, Aulicino apunta a lo que se ha vuelto el centro de un problema de la escritura contemporánea; se pregunta

¿qué es hoy una imagen? y entiende que la misma ya no define al lenguaje poético, ni como antes, ni como lo hacían «los viejos» formalistas rusos. Y explica, con gran claridad, que «el minimalismo y el objetivismo del siglo que pasó han avanzado hacia la aspiración suprema de que sea comprendido como una composición lo que es mera enunciación. Lo ha hecho, lo hace, hasta el ridículo. Cosas como: «Tato y yo caminamos por la Costanera. /Tato odia los pejerreyes./Volví a casa en colectivo/Me falta un diente».

Es por esto, estimado amigo, que no podemos dejar de revisar «formas de leer» que determinan tanto el olvido como la exclusión, y que, también, determinan «formas de pensar» unívocas.

Las lecturas «erróneas» o «mandatos de lectura» excluyeron necesariamente cierta sentimentalidad, desterrando lo emocional a los márgenes o criticando las contradicciones supuestamente complacientes de un intimismo hipócrita, burgués y capitalista. Ese mandato de lectura nacía afuera de la poesía; nacía en el seno de la revista *Litoral* a principios de los 80 y se entendía como una nueva resistencia que exigía la «sensibilidad cero». Hasta tal punto se llegó, que Osvaldo Lamborghini identificaba a González Tuñón y «la cosa llorona» de su poesía con «el gran enemigo». De este modo se iniciaban las poéticas de los años 80 que incluirían a neobarrosos y objetivistas con sus pequeñas diferencias narcisistas, coincidiendo en la certeza de que se había agotado la poesía entendida hasta entonces como «experiencia poética» representada por los poetas del sesenta y sus antecedentes vallejianos y románticos.

El destierro del sentimiento y el dominio de un realismo chato produjo deformaciones agotadoras y redujo el espacio de los lectores a la fantasmagoría de brevísimas reseñas en los suplementos periodísticos. Usted puede confirmarlo solamente con el simple ejercicio de ir a una librería del centro para buscar un libro de poesía.

Una de las claves para entender el actual dilema de la poesía argentina es la obra de Joaquín Giannuzzi, por la que Usted sabe que siento una particular devoción. Este año, acaba de publicarse postumamente *Un arte callado* que recopila sus poemas inéditos. Su memoria es indiscutible y forma parte del

canon, pero su incorporación al mismo sólo fue posible a partir de la década de 1980, cuando el poeta y editor Javier Cófreces desde la histórica revista La danza del Ratón, lo presentaba como un poeta de culto para los más jóvenes, aunque Giannuzzi tenía por ese entonces, más de sesenta años y cargaba una larga trayectoria. No por nada lo llamábamos cariñosamente «el viejo».

Nos solíamos encontrar, a la tardecita, en el café que está en la esquina de Corrientes y Callao, cerca de su casa en calle Tucumán. Ahí, junto a otros amigos, en un tono quejoso pero lleno de ternura, abría las puertas a la poesía que él definía como «fiesta del sentido». Porque, desde sus primeros poemas, nos enseñaba «que el lugar del sentido está en el centro/ de lo que somos, una/ especie de retorno a la primera/interrogación, una/dulcísima vuelta hacia el asombro».

Esta poesía tiene, hoy mismo, una constancia maravillosamente exasperada que se resiste a desaparecer, es otra manera de escribir que no se produjo únicamente para representar el papel de «escritor» o para ser leído de acuerdo con claves generacionales o de grupo.

Es sólo poesía ©

Gran Señor: veredes

Ricardo Bada

Este verano pasado, al enterarse de que el patriarca de la literatura chicana, Rolando Hinojosa, se hospedaba unos días en mi casa, la novelista argentina Susana Sisman, la autora de *No te enamores de Oscar Wilde*, me escribió lo siguiente: «Rolando Hinojosa, vaya nombrecito... ¿Viste que algunas personas tienen «cara» y otras tienen «nombre»? Pues tu amigo chicano tiene NOMBRE: Rolando Hinojosa». Es lo mismo que diría yo de ciertos otros: João Guimarães Rosa, por ejemplo. O si quieren un ejemplo vasco, donostiarra por más señas: Pío Baroja. Los tres son gente que tienen NOMBRE, así, todo con mayúsculas. Y entremos en harina.

La literatura brasileña del siglo XIX la domina un gigante, Joaquim Maria Machado de Assis, un gigante que, al mismo tiempo, es una isla. En el siglo XX, esa isla deviene archipiélago, se le unen seis gigantes más: Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Nelson Rodrígues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado y João Guimarães Rosa. Y aparece también un islote exuberante, producto de una erupción volcánicocreadora, avizorado por el intrépido explorador de territorios vírgenes Mário de Andrade, que lo llamó *Macunaíma*.

Un inciso : No faltarán entre ustedes los conocedores de la literatura brasileña que se estén preguntando si no me olvido de Clarice Lispector. No la olvido, pero a mí me parece –muy a contrapelo del consenso casi unánime, para el cual Clarice es una escritora cuyos cuentos pueden equipararse a los de Guimarães Rosa– que en el panorama de los siete gigantes de que hablo, ella no tiene

sitio. Con toda seguridad es bastante posible que me equivoque, pero creo que está sobrevalorada literariamente en función de criterios extraliterarios. No obstante, quede constancia de la existencia de ese consenso y de mi modesta opinión en contra. Y con ello cierro el inciso.

Todos y cada uno de los siete gigantes de que hablé, merecen una atención que con frecuencia le ninguneamos al Brasil, sin que jamás haya logrado querer (porque poder sí puedo) entender el por qué. Si aquí me concentro en Guimarães Rosa se debe a la ocasión de rememorarlo que nos ofrece el centenario de su nacimiento. Pero no olvidemos a los otros: sus tallas ciclópeas configuran en el mapa de la literatura latinoamericana una especie de Isla de Pascua, y en rigor les deberíamos dedicar un par de minutos de esta charla.

Joaquim Maria Machado de Assis es algo así como el padre fundador de la narrativa brasileña. Nos dejó una obra monumental: algunos volúmenes de versos, no poco teatro, traducciones de Víctor Hugo y Charles Dickens, no menos de 200 cuentos, y algunas de las novelas más logradas del idioma portugués: *Quincas Borba*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* y, sobre todo, su obra suprema, *Dom Casmurro*, a propósito de la cual quisiera decir algo, y es algo que Machado de Assis antepone a su novela: «Casmurro está aquí en el sentido que le puso el vulgo, de hombre callado y metido en sí mismo». Y si es el propio autor quien lo explica tan claramente, ¿por qué en la traducción española se mantuvo el *Don Casmurro* original, que a un lector hispanoamericano que desconozca el portugués no le dice nada en absoluto? ¿por qué no *Don Taciturno*, por ejemplo? Sea como fuere, Machado de Assis se nos aparece como la equivalencia brasileña de su riguroso contemporáneo, José Maria Eça de Queiroz, otro gigante, a este lado del Atlántico, en Portugal.

Euclides da Cunha murió joven y en circunstancias melodramáticas, asesinado a tiros por el amante de su esposa, con quien ella se había ido a vivir, y que además era campeón de tiro, por lo que no debe descartarse la posibilidad de un suicidio por mano ajena. Euclides da Cunha no fue lo que se dice un escritor en el sentido estricto, pero creó una epopeya sin igual, *Los sertones*, sobre la campaña de Canudos, una insurrección agraria y

también espiritual, donde una turbamulta de fanáticos desharrapados, comandada por el alucinado y mesiánico Antônio Conselheiro, mantuvo en jaque al ejército federal durante largos meses. Es un tema que haciendo honor a su inmensa capacidad profesional, retomaría años después Mario Vargas Llosa para escribir *La guerra del fin de mundo*, plasmando asímismo una obra de categoría comparable a la del original, o que por lo menos a mí me lo parece.

Graciliano Ramos es otro de esos gigantes brasileños, quizás el más caro a mi corazón, incluso por su falta de visión de futuro (fíjense que aseguró que el fútbol «es una cosa gringa, nunca va a echar raíces en el Brasil»). No fue muy prolífico, su obra se reduce a un par de novelas, pero qué novelas: *San Bernardo*, *Vidas secas*, ambas geniales, y luego sus formidables *Memórias do cárcere*, los recuerdos de su prisión en una isla-penitenciaría, por su oposición a la dictadura de Getulio Vargas. Un libro inolvidable y que fue filmado de manera congenial por Nelson Pereira dos Santos, siendo su estreno en Brasil, en 1984, la señal para acabar con otra dictadura, la delos generales que amordazaron al país entre 1964 y 1985. Curiosamente, con Graciliano se repite el caso de Euclides da Cunha, y es que un autor contemporáneo, brasileño en su caso, Silviano Santiago, se planteó y cumplió en su novela *Em liberdade* (*En libertad*), un desafío de primera categoría: recrear la prosa de *Memórias do cárcere* cuando Graciliano sale de la prisión; una magnífica novela también la de Silviano Santiago.

Nelson Rodrígues, ay... es un capítulo del que siempre me duele hablar, porque no entiendo cómo es posible que uno de los dramaturgos más grandes, más revolucionarios, del siglo XX, sea tan desconocido –por no decir lisa y llanamente desconocido, a secas– en España. En el país donde Carlos Arniches, al crear como género la «tragedia grotesca», anticipó la «tragédia carioca» de Nelson Rodrígues, lo que no amengua el mérito del brasileño, quien con absoluta seguridad no conoció nada de la obra de Arniches. Obras como *Toda desnudez será castigada*, *Vestido de novia*, *Álbum de familia*, *El beso en el asfalto*, *Viuda, pero honesta*, *Los siete gatitos*, fabulosos ejemplos de un teatro ferozmente combatiente contra la mentira vital (la misma lucha que anima el mejor teatro de Ibsen)... no acabo de comprender que no hayan subido

nunca a los escenarios españoles. O si lo comprendiese, acaso sería bastante peor.

Carlos Drummond de Andrade, otro gigante entre los gigantes, es el poeta del siglo y del idioma al otro lado del Atlántico, como lo es Pessoa de este lado. Y es un poeta de una obra poco menos que oceánica, pero que nunca resulta gárrulo, como suele ser el caso con Neruda. Tal vez porque Drummond de Andrade dispone de un recurso en principio nada poético pero que él supo implementar de manera incomparable en su obra: el humor. Me tomaré un minuto para leerles un poema suyo, muy suyo, de los eróticos, a los que también les llegó la gloria cinematográfica en la película O *amor natural*, un largo documental de la neerlandesa Heddy Honigmann, donde puso a leer en voz alta esos poemas a personas de la calle, en el Brasil, filmando sus reacciones. Uno de los filmes más divertidos, pero también más aleccionadores, que he visto en mucho tiempo. Dice así el poema:

El culo, qué gracioso.
Está siempre sonriendo, nunca es trágico.

No le importa lo que hay
al frente del cuerpo. El culo se basta y sobra.
¿Existe algo más? Tal vez los senos.
Aunque –murmura el culo– a esos muchachos
aún les queda mucho por aprender.

El culo son dos lunas gemelas
en rotundo meneo. Anda por sí
en la cadencia mimosa, en el milagro
de ser dos en uno, plenamente.

El culo se divierte
por cuenta propia. Y ama.
En la cama se agita. Montañas
que se yerguen, se desploman. Olas batiendo
en una playa infinita.

Ahí va sonriendo el culo. Va feliz
en la caricia de ser y balancearse.
Esferas armoniosas sobre el caos.

El culo es el culo,
requeteculo.

Jorge Amado se murió sin que le concedieran el Nobel. Otra de las hazañas increíbles de que se puede sentir orgullosa la Academia Sueca. En 1998 éramos muchos los que pensábamos que si por fin, al cabo de un siglo, la Academia Sueca se dignaba acordarse del idioma de Camões, lo debiera haber hecho partiendo el premio por gala en dos, entre Portugal y Brasil. Y aunque es evidente que en Portugal podían habérselo otorgado a José Cardoso Pires, Augustina Bessa Luis, Antonio Lobo Antúnes o Miguel Torga –si bien al final se decidieran por quien lo hicieron–, también es evidente que en el Brasil, muertos Carlos Drummond de Andrade y João Guimarães Rosa, el único Nobel indiscutible era Jorge Amado. Me acordé de 1972, cuando por primera vez después de la guerra, el Nobel se concedió a un alemán, a Heinrich Böll, sí, me acordé de que la espontánea y humilde reacción del autor de *Opiniones de un payaso* consistió en preguntar: «¿A mí solo? ¿y no con Günter Grass?» Algo por el estilo esperé yo en vano del portugués premiado en 1998; que preguntase: «¿A mí solo? ¿y no con Jorge Amado?» La estatura moral siempre se evidencia donde menos uno se lo espera.

Y así llegamos finalmente a João Guimarães Rosa, que también fue propuesto para el Nobel, pienso que prematuramente, y luego la muerte se le adelantó a cualquier chance de obtenerlo. Y es para llegar a él que he sentido imprescindible hacer esta introducción personalizada, ubicando al autor al lado de sus pares, para resaltar en un marco adecuado la grandeza desu obra. Volviendo a Pío Baroja, a quien mencioné al principio, si me pidiesen hablar de él en este recinto, yo no tendría necesidad alguna de contar quiénes fueron Unamuno, Azorín, Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán. Pero mucho me temo que sí lo necesitaba al tratar de situar a Guimarães Rosa y a su obra, en su tiempo y en su espacio.

Su espacio. Esa es otra. Su espacio fue el Brasil, y aquí debo hacer mías, porque lo dejó dicho de manera inmejorable, las palabras del uruguayo Emir Rodríguez Monegal en su prólogo a la edición española de las *Primeras historias* de Guimarães Rosa:

«Aunque Brasil ocupa prácticamente la mitad de América Latina, la literatura brasileña escasi desconocida en el resto del continente de habla española. La aparente semejanza de las lenguas, cuyo tronco común es indiscutible, enmascara una dificultad de lectura que acaba por desanimar a los hispanohablantes. En esto, los brasileños demuestran mayor imaginación. No es extraño ver libros en español en las mejores bibliotecas particulares del Brasil. En cambio, es casi una señal de esnobismo encontrar un libro en portugués en la biblioteca de un escritor hispanoamericano, a no ser que se trate de un lusitanista.

«Pasa aquí algo similar a lo que también revela un análisis profundo de la geografia cultural de América del Sur; aunque unido por los fondos a casi todos los países de habla española (sólo con Chile y Ecuador no tiene fronteras), el Brasil les da la espalda. En vez de estar enlazados por los grandes ríos, por la selva infinita, por esa tierra de nadie que es el corazón compartido de todo el continente verde, ambos grupos vecinos se desconocen y miran obsesivamente a las metrópolis culturales del hemisferio norte».

Por eso mismo, y con ello concluyo la cita de Emir Rodríguez Monegal, «no es extraño que el descubrimiento de la obra impar de João Guimarães Rosa no haya sido realizado en las grandes editoriales de la América española, sino en la España misma». Y aquí y ahora, esta noche, vamos a seguir descubriéndolo.

Ocurre, sin embargo, que al aproximarme a Guimarães Rosa, en este marco centenarial, me acuerdo fatalmente de los versos de Pessoa: «Si yo fuese otra persona, les daría gusto a todos./Así, como soy, tengan paciencia». Y ello porque además vivo en Alemania y hay un aspecto de la vida de nuestro autor que me interesa por sobre todos: su estadía en Hamburgo, como vicecónsul del Brasil, entre mayo de 1938 y la declaración de guerra de su país al Eje, en 1942, con el resultado de que lo internan durante cuatro meses en Baden-Baden, en compañía de otros diplomáticos latinoamericanos, siendo finalmente canjeado por homólogos alemanes.

Quisiera, pues, dedicar la segunda parte de esta conferencia a hablar de la vida de Guimarães Rosa, y comenzar resaltando el hecho de que, al igual que Pío Baroja, fue médico y ejerció la profesión, y también la dejaría al poco tiempo, aunque no para dedicarse a la panadería, sino a la diplomacia. No puede darse mayor asimetría.

Y quisiera hacerlo –hablar de la vida de Guimarães Rosa– porque a mí me ha parecido de siempre que la clave para el entendimiento de su obra, o mejor dicho, de lo que caracteriza y distingue a esa obra, diferenciándola de todas las demás contemporáneas en su país, y hasta en el mundo, es la persona, el hombre que la hizo. Se me antoja que hay mucho que hablar de él, acecharlo en su desempeño público y también en la intimidad familiar, para representarnos mentalmente la complejidad de su idioma, y comprender lo arriesgado de su apuesta.

João Guimarães Rosa nació en Cordisburgo, en el Estado de Minas Gerais, el 27 de junio de 1908, siendo el primero de los seis hijos de Francisca Guimarães Rosa (a quien todos llaman Chiquitinha) y de Florduardo Pinto Rosa, «un comerciante de aves, juez de paz, cazador de pumas, peluquero y contador de historias, que llevaba al niño consigo hasta los mismos antros donde los gaúchos y los vaqueros recordaban sus vidas, mientras comían recostados a las sillas de montar o descansaban entre el pienso de las bestias»: así lo describe el poeta colombiano Harold Alvarado Tenorio. Pero yo prefiero retener más bien otro detalle del padre de nuestro escritor, y es su nombre, ese nombre, Florduardo, que ya es, per se, el de un protagonista de algún cuento de Guimarães Rosa.

El niño Joãozito es miope y, como muchos miopes, un lector voraz, dotado además de un talento natural para los idiomas. Él mismo nos dejó dicho alguna vez, sin el mejor resquicio de vanagloria, sino sencillamente enumerando: «Hablo portugués, alemán, francés, inglés, español, italiano, esperanto, un poco de ruso; leo sueco, holandés, latín y griego (pero con el diccionario a mano); entiendo algunos dialectos alemanes; estudié la gramática del húngaro, del árabe, del sánscrito, del lituano, del polaco, del tupí [un idioma de los aborígenes brasileños], del hebreo, del japonés, del checo, del finlandés, del danés; chapurreo algunas otras. Pero todas mal. Y pienso que estudiar el espíritu y el meca-

nismo de otras lenguas ayuda mucho a una comprensión más profunda del propio idioma. Principalmente cuando se estudia por diversión, gusto y satisfacción».

Otra de sus aficiones era la biología en el sentido más amplio, y como resultado de ello fue que estudió la carrera de Medicina, y una vez concluida la misma, desechando unas promesas muy tentadoras que le hacen en una clínica de Belo Horizonte, la capital del Estado mineiro, se fue a ejercerla en un pueblito del mismo Estado, Itaguara. Antes, se casó con la jovencísima Lygia Cabral Penna, de dieciseis años, de quien tuvo dos hijas, Vilma, nacida en Itaguara, y Agnes, nacida en Barbacena, una pequeña ciudad también mineira, adonde la familia se mudó en 1932, tras haber participado Guimarães en la Revolución Constitucionalista como médico voluntario de la Fuerza Pública. De entonces data su amistad personal con quien sería luego presidente del país, Juscelino Kubitschek, el visionario creador de Brasilia.

Hombre de una sensibilidad extremada, Guimarães Rosa acabó no pudiendo soportar el dolor ni, mucho menos, la muerte de sus pacientes, y abandonó el ejercicio de la medicina, pasando a trabajar durante tres años en el Servicio de Protección al Indígena, y es en ese tiempo cuando prepara su ingreso en la carrera diplomática, en ese ministerio brasileño de Asuntos Exteriores al que como el palacio de Santa Cruz, el Quai d'Orsay o el Foreign Office, y también en su día la Wilhelmstrasse, se lo conoce por un topónimo: el legendario Itamaratí. E ingresó, sacando el segundo puesto en las oposiciones, y tras un período de adiestramiento en el propio ministerio, sale para su primer destino: Hamburgo. Pero de esa etapa me ocuparé en detalle al final de esta conferencia.

De vuelta en Río de Janeiro, tras romperse las relaciones diplomáticas entre Brasil y Alemania, casi inmediatamente lo envían a Bogotá, permaneciendo allí hasta 1944, y regresando a ella en los días de la novena Conferencia Panamericana de 1948: una Bogotá que en esos días quedó poco menos que reducida a escombros y ruinas humeantes, a consecuencia del tristemente célebre «bogotazo» que siguió al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el líder liberal ultimado en la Carrera Séptima el 9 de abril, en pleno desarrollo de dicha Conferencia. No existe constancia de que Guimarães Rosa se haya cruzado en ningún momento de esos días con un

líder juvenil cubano de nombre Fidel Castro, pero en todo caso, ello engalanaría más la biografía de este último, que la del escritor brasileño. Pero de lo que sí hay constancia fotográfica, en cambio, es de que se encontró con dos colombianos a la sazón jovencísimos, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez: un documento donde no se sabe qué admirar primero: si la simetría del bigote de García Márquez con la palomita de Guimarães, o la asimetría entre las sonrisas de los dos jóvenes colombianos y la seriedad del brasileño. Como fuere, es una foto para la Historia.

Y de Bogotá, Guimarães Rosa pasó a París, en 1951, y a su regreso a Río de Janeiro se hizo cargo de la dirección del gabinete ministerial, aposentándose a la doble sombra del Pan de Azúcar y el Cristo de Corcovado. Ya no saldrá más en misiones diplomáticas al extranjero, sino a partir de 1962, cuando lo nombran jefe del Servicio de Demarcación de Fronteras, donde tuvo un desempeño notable del que también hablaré más adelante: no en vano Brasil es un país que tiene fronteras con todos los países de Sudamérica, menos Chile y Ecuador, y eso significa la insignificante cifra de diez fronteras diferentes.

En 1956 había publicado dos libros magistrales, *Cuerpo de baile* y *Gran Sertón:Veredas*, y en 1963 fue elegido miembro de la Real Academia de Letras de Brasil, pero se tomó cuatro años antes de decidirse a pronunciar el discurso de recepción. Se diría como si hubiera tenido alguna oscura premonición de desgracia. Y si la tuvo, la premonición se cumplió, porque sólo tres días después de haber pronunciado finalmente su discurso, murió en su departamento de Copacabana, el 19 de noviembre de 1967. No alcanzó a cumplir 60 años.

Disponemos de un libro magnífico a pesar suyo, para llegar a conocer más íntimamente a este hombre, y es *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, es decir: *Remembranzas, João Guimarães Rosa, mi padre*, que se debe a su hija mayor, Vilma, y que es un batiburrillo más o menos heteróclito de recuerdos relatados por ella, y de entrevistas donde habla en extenso de su padre, así como un nutrido cuerpo de correspondencia de Guimarães Rosa con sus propios padres, con la madre de sus dos hijas, con ellas mismas y con varios amigos, y coronando esa cosecha, el discurso de toma de posesión de su plaza en la Real Aca-

demia de Letras de Brasil. Y si digo que este es un libro magnífico a pesar suyo, lo digo porque el material agavillado, sobre todo el epistolario, es de tal calidad, que se perdonan las muchas falencias y el exceso de hagiografía filial que lo distinguen. Y sobre todo el hecho de que, conscientemente, falsea la imagen total de la persona João Guimarães Rosa, pues su hija Vilma no menciona ni una sola vez el hecho de que sus padres se separaron en 1938, ni el hecho de que su padre volvió a casarse con una brasileña a la que iba a conocer luego de esa separación, cuando llegó como vicecónsul a Hamburgo.

(Esta es la falencia principal del libro y recuerda, a quienes la conozcan, una magnífica película argentina, de Tristán Bauer, acerca de la persona Julio Cortázar, una película a cuyo estreno asistí en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, en 1994, y me dejó un regusto amargo. En ella no se mencionaba ni una sola vez el hecho de que Cortázar estuvo casado con Ugné Karvellis, su segunda esposa: al parecer, ese fue el peaje que tuvieron que pagar los guionistas (el propio Tristán Bauer y su esposa, Carolina Scaglione) para tener acceso a los materiales preciosos con los que trabajaron. Este modo de ninguneo, que ya había descubierto años atrás en el libro de remembranzas de la hija de Guimarães Rosa, es algo que entristece y desalienta, pero que además provoca lástima, porque a la larga es inútil, la verdad siempre termina por saberse. Y es hora de que cerremos el inciso).

Una vez hecho este resumen de la vida de Guimarães Rosa, sería necesario ocuparnos de su obra. Ahora bien: hablar de la obra suele ser casi siempre una tediosa repetición de lugares comunes, vinculada al hecho de que fue un cuentista magistral (*Sagarana*, *Cuerpo de baile*, *Primeras historias*, *Tutaméia – Terceras historias* y el libro póstumo *Estas historias*), y como Maupassant, otro cuentista genial, sólo escribió una novela. Aunque desde luego, ante esa novela hay que sacarse el sombrero. De *Gran Sertón:Veredas* se puede afirmar, sin temor a marrarla, que pertenece al himalaya de la literatura universal.

El mismo Harold Alvarado Tenorio a quien antes cité, ha reseñado su trama de un modo convincente, y que además sortea con acierto los escollos mostrencos del lugar común:

«El asunto de la novela es la posesión diabólica. Riobaldo [un ex bandido, convertido en honorable estanciero, y que en un inmenso monólogo recuerda con nostalgia episodios de su rica vida aventurera y amorosa] está convencido de haber hecho un pacto que lo llevó a una vida de perversidad y crímenes, con un daimon que aparece en todas partes. (...) Para conjurar el efecto del Patas aparece Diadorim, muchacha disfrazada de hombre, cuya identidad solo es revelada después de su partida de este mundo. Riobaldo cuenta sus esfuerzos por vengar la muerte y entender la relación con su extraordinario amigo y constante compañero, joven de inusual hermosura y pureza, hacia quien siente una atracción sexual que lo atormenta. (...) Sus averiguaciones sobre la existencia del diablo y la naturaleza de sus poderes no solo nos van preparando, en las incesantes alusiones, para recibir un espantoso misterio, sino que desean, al vincularlo a una realidad concreta, aislarlo –mediante el Amor–, para que no vuelva a contaminar el mundo. Cuando al fin llega la revelación, así haya sido presentida, nos trastorna. Riobaldo, queriendo someter a Hermógenes, asesino del padre de Diadorim, pacta con el Maligno y puede hacerse jefe de su bandería. La ayuda del demonio le hace pensar en cómo tendrá que pagarla. Pero Diadorim muere en el mismo momento en que mata a Hermógenes, el Mal».

A esta reseña, y como lo hace el propio Alvarado Tenorio, añadiré una nueva cita del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, pionero en el descubrimiento de la obra de nuestro autor: «Por la magnitud de su empresa, por el nivel de creación verbal y mítica en que se sitúa *Grande Sertão: Veredas*, por la sabiduría de su enfoque humanístico y la ironía sazonada de su visión narrativa, esta obra de Guimarães Rosa es una, si no la más grande, de las creaciones de la literatura latinoamericana. Es, también, una síntesis magistral de las esencias de esa enorme, desmesurada, escindida tierra de Dios y el Diablo que es su patria».

He aquí ahora una muestra de la potencia narrativa de Guimarães Rosa en *Gran Sertón: Veredas*, en una escena donde hace su aparición el canibalismo:

«Con otros nuestros padecimientos, los hombres urdían azuzados por el hambre –caza no hallábamos– hasta que tumbaron a balazos un macaco de mucho bulto, lo despedazaron, lo cuartea-

ron y estaban comiendo. Probé. Diadorim no llegó a probar. Por cuanto se supo –se lo juro a usted– cuando estaban así como así asando, y masticando, que el corpulento aquél no era mono, no, no le encontraban rabo. ¡Era hombre humano, casero, uno llamado José dos Alves! La madre dél vino a avisar, llorando y explicando, era creatura de Dios, que desnuda iba por falta de ropa... Esto es, tanto no, pues ella misma bien estaba vestida con unos trapos, pero el hijo también huía así por los bosques, por andar mal de la cabeza. Fue asombro. La mujer, hincada de rodillas, suplicaba. Alguno dijo: Ahora que está bien difunto, se come lo que alma no es, que es modo de no morirnos todos... No se le vio el chiste. No, pero no comieron, no pudieron. Para acompañar no tenían ni harina. Y yo arrojé. Otros también vomitaban».

No puedo olvidar, a propósito de esta escena de canibalismo, lo que escribió al respecto la profesora brasileña Suzi Frankl Sperber:

«La propuesta antropofágica como tal, está en el *Manifiesto antropofágico* escrito por Oswald de Andrade y publicado en 1926: "Sólo la Antropofagia une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupí or not tupí, that is the question"».

«Incluso sin reconocerse seguidor del Movimiento Antropofágico, Guimarães se sumerge como antropofágicamente en un conjunto abarcador de culturas, espiritualismos y religiones que estudió y anotó de modo cuidadoso», termina diciendo Suzi Frankl Sperber.

Ni puedo dejar de comentar que a veces, en aras de una simplificación reductora, se ha dicho (y hasta se ha publicado) que Guimarães Rosa es el Joyce brasileño y su *Gran Sertón: Veredas* la réplica latinoamericana del *Ulises*. Apenas cabe pensar en un disparate mayor, no sólo por el ámbito, urbano en el *Ulises*, rural en *Gran Sertón:Veredas*. Es que además, la obra de Joyce se nos propone como culminación sofisticada del neoclasicismo, con sus tres unidades de tiempo (un día), de lugar (Dublín) y de acción (el trajín cotidiano de Leopoldo Bloom y de Stephan Daedalus, cuyos caminos se cruzan una vez en ese día): *Ulises* es un descen-

so del Olimpo para celebrar las epifanías de lo nimio cotidiano. Mientras que *Gran Sertón:Veredas* es consagración litúrgica del barroco, de esa corriente artística que aspira a desvelar la trascendencia ascendiendo desde el detalle. *Gran Sertón:Veredas* a lo único que se parece es al Mato Grosso, o si acaso a un concierto para órgano y orquesta, donde la orquesta bien conjuntada es el portugués, y el órgano cuenta con una prodigiosa variedad de registros incapaces de ser transferidos a ninguna otra partitura que el texto de esta novela. Razón por la cual Guimarães Rosa la escribió.

En lo que se refiere a sus cuentos, me importa destacar una obra maestra como es «A terceira margem do rio» (también filmado por Nelson Pereira dos Santos, en 1994), además de por ser una obra maestra porque me parece que mucho mejor que como «La tercera orilla del río», debería haberse traducido como «La tercera margen del río», pues este título incluye la idea de la automarginación del protagonista, una conducta que recuerda la de Wakefield, protagonista a su vez de un cuento también magistral de Hawthorne. «A terceira margem do rio» relata la historia de un padre de familia, en un poblado ribereño, un padre que, según lo describe su hijo, quien narra la historia, «no parecía más extravagante ni más triste que los otros, conocidos nuestros. Solamente quieto. Era nuestra madre la que mandaba y quien a diario regañaba a mi hermana, a mi hermano y a mí. Pero ocurrió que cierto día nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa», dice el narrador. Y en el momento en que la canoa está construida, el padre se monta en ella y se va a vivir en el río («ancho de no poderse ver la otra orilla», una frase clave en la comprensión del título), y nunca más volverá a pisar tierra. Eso es todo, nada más seis páginas que se quedan grabadas a fuego en la memoria, absolutamente inolvidables.

Antes, en la cita de Emir Rodríguez Monegal, salió a relucir «el nivel de creación verbal» de Guimarães Rosa. Los ejemplos son numerosos, y acaso el más conocido sea el título de uno de sus volúmenes de cuentos: *Sagarana*, palabra que proviene del islandés «saga» y del tupí «rana», que significa «semejante, igual», por lo que «sagarana», a su vez, significa «semejante a una saga». Y aprovecho la oportunidad de haber vuelto a decir cuentos para

aclarar que, al menos en *Cuerpo de baile*, Guimarães Rosa distingue entre ellos los que llama «romances» (que podría traducirse aproximadamente como «novelas breves», las nouvelles de los franceses), y los que llama propiamente «contos», o sea: «cuentos». A decir verdad, no encuentro entre ellos otra diferencia que la cantidad de páginas. Porque los personajes, los lugares, los temas, las atmósferas y, sobre todo el idioma, esos no cambian.

Guimarães Rosa no es un escritor literario, no sé cómo definirlo, es alguien que llega a la literatura desde el mundo de la medicina, de las Ciencias Naturales, y así, su posicionamiento ante la página en blanco y el instrumento para desflorarla es muy otro que el de quienes llegan ahí provenientes de las Ciencias Humanísticas o Sociales. Amén de ello, es un hombre que, como médico, ha desempeñado sus funciones en lugares apartados de la civilización, para no decir abiertamente horros por completo de la misma. Ha estado en contacto con un mundo arcaico, prístino, a veces feroz y espantable, casi siempre paupérrimo, tanto que en algunos casos, por ahorrar, las personas hasta ahorran saliva, es decir: no hablan, como sucede con los protagonistas de *Vidas secas*, de Gracialiano Ramos, el otro gran narrador del sertón. Dice así de Fabiano, el personaje principal de su intensa novela: «La única criatura que lo entendía era su esposa. No necesitaba ni siquiera hablar: los gestos bastaban». En cambio los de los contos y romances de Guimarães Rosa sí que hablan, y no poco que habla Riobaldo, nada menos que a lo largo de casi quinientas páginas.

Y ese flujo verbal es la marca de fábrica de Guimarães Rosa. Su idioma resulta dificilísimo de leer incluso a los propios brasileños. Es un idioma con una substancia lingüística propia, total y felizmente autónoma del léxico y la sintaxis de los demás. En él se mezclan gozosamente los fonemas y dan lugar a un magma verbal que seduce de una manera muy singular e irresistible. Sólo puedo explicarlo recurriendo a una anécdota personal, y es que un día me enteré de que la más honda belleza de la poesía de Puchkin residía en lo musical de su manejo del idioma, en que el ruso, en manos de Puchkin, era como una orquesta. Poco después tuve un compañero de trabajo venezolano, hijo de una rusa, y que se había criado en la Unión Soviética. Era, y es, una persona de memoria

prodigiosa, y un día se me ocurrió preguntarle si sabía recitar de memoria algún poema de Puchkin. «¿Alguno? Pregúntame más bien cuál». Y acto seguido comenzó un recital apasionado, arrebatado, que a mi esposa y a mí nos tuvo prendidos de su voz durante larguísimos minutos que se nos hicieron cortísimos: no entendíamos nada, pero Dios mío, qué maravilla era aquél caudal de sonido que podía manar como una fuente, y de repente precipitarse como una cascada o remansarse como un lago. Esa es, exactamente, la sensación que sobrecoge a uno leyendo la prosa de Guimarães Rosa. Luego, conforme se le va agarrando el tranquillo, y se penetra en el texto, el asombro crece, todo aquello tiene un sentido profundo y elaborado, crea un universo de la nada, o la nonada. «Nonada» es la palabra con que se inicia *Gran Sertón:Veredas*, y que reaparece en el último párrafo de la epopeya: «Amable usted me oyó, mi idea confirmó: que el Diablo no existe. ¡Por supuesto! Usted es un hombre soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, que de haberlo... Lo que existe es el hombre humano. Travesía».

A fines del año 45, en una carta a uno de sus mejores amigos, el embajador Antônio Francisco Azeredo da Silveira, Guimarães Rosa le dice: «Ando con hambre de cosas sólidas y con ansia de vivir lo esencial. Leí *Time Must Have A Stop*, de [Aldous] Huxley. Personalmente, pienso que llega un momento en la vida de uno, en que el único deber es luchar ferozmente por introducir, en el tiempo de cada día, el máximo de «eternidad»». Aquí, Guimarães Rosa está citando un verso que parece haberle impactado mucho, de T.S. Eliot: «Encontrar el punto de intersección entre el tiempo y la eternidad, ésa es la tarea del santo». A encontrar ese punto se encaminó su obra. No de otro modo puede explicarse lo desmesurado de su ambición creadora, resumida en *Gran Sertão:Veredas*, que es como un aerolito literalmente caído del cielo en el planeta de la literatura mundial.

Y he dejado expresamente para el final el episodio que más me gusta de la vida de nuestro autor, y que es sumamente desconocido en nuestras latitudes, e ilumina esa vida con un nuevo resplandor.

Cuando Guimarães Rosa llega a Hamburgo, su primer destino como diplomático, es un hombre de 30 años, casado, pero

recién separado de su esposa, quien se queda en Río de Janeiro con las dos hijas. Y sucede que en ese consulado brasileño de la ciudad hanseática, trabajaba como secretaria Aracy Moebius de Carvalho, una paranãense de su misma edad, divorciada y con un hijo. Guimarães Rosa y ella se enamoran, y su amor queda reflejado en 107 cartas y 44 postales, billetes y telegramas, y en el diario donde el futuro autor de *Gran Sertón:Veredas* anotaba de manera bastante lúcida sus impresiones del mundo en derredor: ese mundo en derredor que es uno donde, no lo olvidemos, gobiernan los nazis. El flamante vicecónsul, admirador profundo de la literatura y el pensamiento alemanes, llegó a Alemania justo a tiempo para asistir al gran pogromo que pasó a la historia con el ominoso nombre de «die Kristallnacht», «la noche de los cristales» (rotos, se entiende), la negación de la Alemania que tanto admiraba.

En ese mismo diario, Guimarães Rosa es parco en las referencias a su romance con Aracy: nada más que 16 menciones, pero ni siquiera ello valió como argumento para su publicación, impedida por las hijas que tuvo de su primera esposa. Un nuevo intento, a la larga inútil, de escamotear a una persona en la biografía de otra, como en aquella famosa foto de Trotsky con Lenin donde de pronto, en la Enciclopedia Soviética, desapareció la imagen del creador del Ejército Rojo. Miserias de la vida. En este caso, además, ridículas, porque la dedicatoria de la obra maestra de Guimarães Rosa, *Gran Sertón:Veredas*, no deja lugar a dudas del papel que ella representó en su vida: «A Aracy, mi mujer, Ara, le pertenece este libro». Más claro, agua.

La parte que me parece más memorable de esta historia fue protagonizada por Aracy, con Guimarães como cómplice. Aracy logró que un funcionario de una comisaría hamburguesa emitiera pasaportes a judíos sin la J roja que los identificaba como tales, y gracias a ello le consiguió visados para salir de Alemania a varios cientos de esos parias del régimen nazi. Y lo hizo –y ahí radica el coraje civil de Aracy– a despecho de que el superior de ambos, de ella y Guimarães, el cónsul titular Joaquim António de Sousa Ribeiro, no otorgaba visados a judíos, tanto por su propio antisemitismo como por instrucciones secretas recibidas de Itamaratí, el ministerio brasileño de Asuntos Exteriores. Simpatizante con el

régimen de Hitler, Sousa Ribeiro nunca hubiese firmado aquellos visados de haber sabido para quiénes eran.

En un amplio reportaje de la periodista brasileña Eliane Brum, aparecido en la revista Época, leo lo siguiente: «Aracy era una morena con más curvas que el Rhin, capaz de hacerle voltear la cabeza a los alemanes al verla pasar camino del consulado. Por suerte para los judíos, tenía también una personalidad capaz de volver ácido un Apfelstrudel. Un día le echó una bronca tan grande a un policía que quería revisar su automóvil, que el hombre se encogió delante de aquella petiza. Aracy, entonces, atravesó calmosa la frontera, con un judío en el baúl del auto. Mientras Alemania se incineraba en odio, Aracy y Joãozinho se abrasaban de amor. Lo que en nada entorpeció las actividades subversivas de Aracy. La pareja nunca vivió bajo el mismo techo en Hamburgo. Ella llegó a esconder judíos en su casa. "Él decía que yo exageraba, pero no se metía mucho", contó Aracy, años atrás: "Nunca tuve miedo de nada ni de nadie"».

Paralelos discurrían, pues, la aventura de esta Pimpinela Escarlata brasileña y su romance con Joãozinho, uno bien ardiente, a despecho de «los témpanos en el Alster [el afluente del Elba que atraviesa Hamburgo], donde se posan las gaviotas», como dejó él escrito en su diario. Así, todavía en el verano, el 24 de agosto del 38, le confesó en una carta: «Deja que te diga que estabas linda, linda, a la hora de partir. Dormí abrazado a tu camisoncito rosa, todo impregnado del aroma del cuerpo maravilloso de la dueña de mi amor. Te seré absolutamente fiel, no miraré a las alemanitas, las cuales, por cierto, ¡todas se han vuelto sapos!» Y en otra carta que los fetichistas entienden (entendemos) a la perfección: «Ahora me voy a la cama, para dormir con tu camisoncito rosa, después de platicar un poco con las chinelitas chinas, que me hablarán de los lindos piececitos de su dueña».

De regreso al Brasil, Joãozinho y Aracy se casaron, y hay dos detalles de sus vidas que siento la tentación de destacar, y a lo único que no sé resistirme es a la tentación.

En Itamaratí, la parte más importante del desempeño de Guimarães Rosa tuvo que ver con problemas de delimitación de fronteras, en Sete Quedas con el Paraguay, y también en el Pico da Neblina (por la selva amazónica) con Venezuela. En homenaje a

ese desempeño, crucial en ambos casos, se bautizó con su nombre una montaña de la cordillera Curupira. Hasta donde sé, el Guimarães Rosa debe ser el único Pico del mundo que se llama como un gran escritor, y a mi juicio, más que una cumbre es tan solo la punta petrificada de un iceberg, como también lo es la obra publicada de quien le da nombre.

Y en Yad Vashem, en Tel Aviv, el 8 de julio de 1982, Aracy fue reconocida entre los «Justos de las Naciones», la más alta dignidad que concede Israel. Lo que me hace gracia es pensar que Aracy cumple años el 20 de abril, el mismo día que una persona contra la que combatió en una personalísima guerra de guerrillas, desde su despacho del consulado de Brasil en Hamburgo. Me refiero a Hitler. Y dicho sea de paso: este año, la señora Aracy cumplió cien, rodeada del cariño de los suyos, en São Paulo. Lamentablemente quizás no lo supo: padece de alzhéimer.

No he pretendido en ningún momento sentar cátedra acerca de João Guimarães Rosa, sino lisa y llanamente hablarles de un gran escritor cuya obra admiro desde que tuve la fortuna de leerla, y que al releerla para preparar esta conferencia, me llevó a estudiar asímismo la vida de quien la escribió. Y resultó, también para mi fortuna, y sobre todo para la suya, que un capítulo de esa vida fue su mejor romance, en el doble sentido de la palabra. Ojalá les haya gustado

Creación



Poemas

Luis Antonio de Villena

EL CÓNSUL

Mi ciudad –fuera cual fuese– era civilizada y era noble. La gente libre y pacífica (aunque siempre existe la miseria) y el oro una metáfora, un cuerpo, un libro...

¿Por qué no vivo en mi ciudad y por qué perdí aquella casa –allí– espaciosa y tranquila? Vine a la frontera. O me enviaron, no lo recuerdo bien. Y ahora –han pasado bastantes, muchos años– no sé salir ni sé volver. Y aún peor, pues ignoro si mi ciudad (aquella armoniosa ciudad) existe todavía. Vivo aquí, en clima áspero y entre gente ruda. Entre zafios y patanes, muy presuntuosos a menudo. Adoro a ciertos hijos suyos, que a veces me lanzan verriondos aullidos... Ignorantes, toscos, poderosos, ricos, incultos hasta el yermo, groseros, mendaces, híspidos. ¿Qué hago yo entre ellos? No, este no es mi mundo, ni estos –patrioteros como son, de una u otra esquina– son mi gente. De los míos sólo de tanto en tanto recibo noticias, con retraso notable. He dicho que mi ciudad –probablemente– ha sido ya censurada y abolida. Por lo demás no sé volver, y estos patanes usan una moral de viejas tontas... Sé que casi nunca me entienden. A veces, al despertarme –entrado el mediodía– desazonado casi siempre, digo: ¿Dónde estoy? ¿Qué hago yo aquí? Y no sé, de veras, si pertenezco ya al pasado o al futuro.

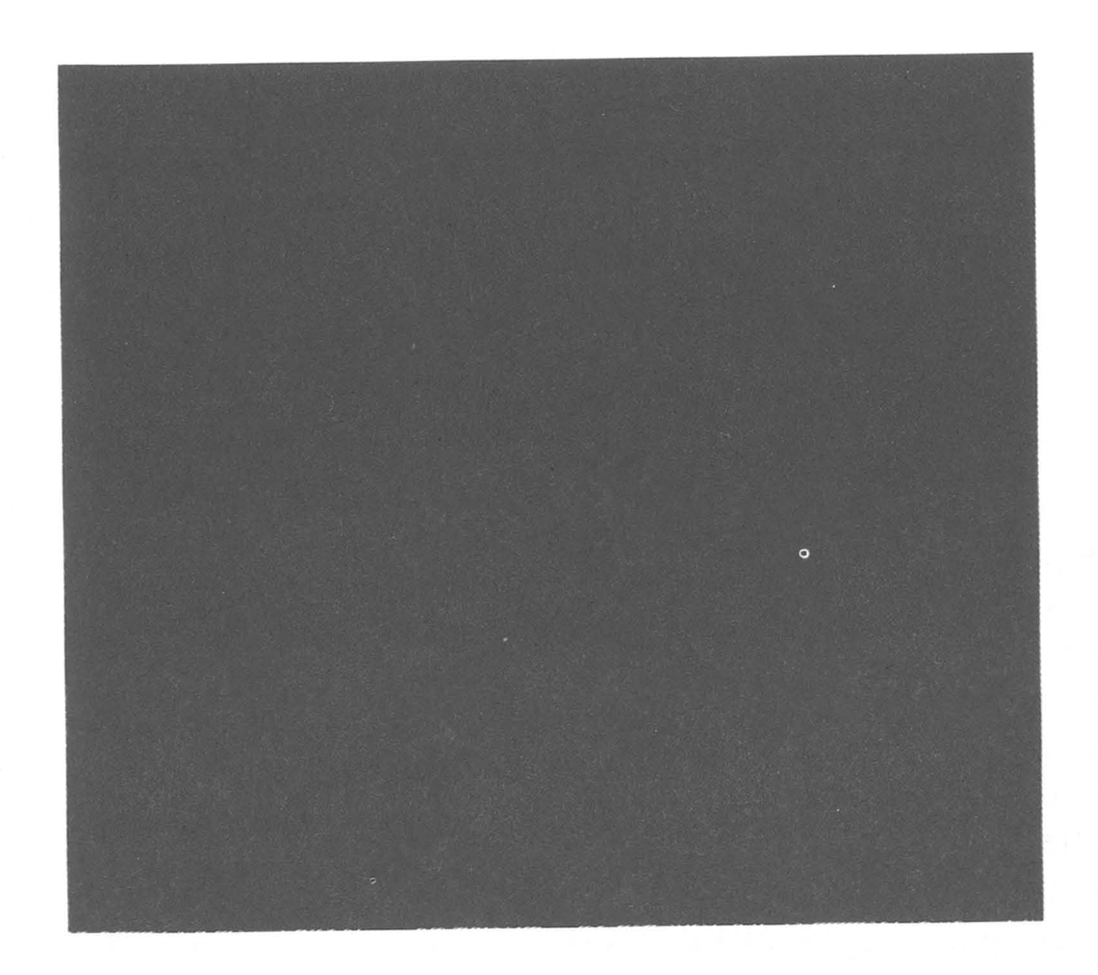
EL PALACIO DE LAS CUATRO DE LA MADRUGADA

Yo amé a Nerón siendo adolescente. Al Nerón de «Quo Vadis?». Era estrafalario, hedonista, vital y depresivo. En todo distinto a tantos aburridos y lelos cristianos. La rareza y el miedo a los demás, querido Alberto, me volvieron neroniano. La noche era mi reino. Y todavía sueño (si el realismo de la vida no fuese tan brutal) la mala vida de anocheceres y amaneceres canallas, dulces como el vermú de grifo y con ese mismo punto levemente amargo, evanescente y sutilísimo... Los amigos se mueren y el tiempo (que llamamos vida) avanza desolando como una Legión Cóndor más silenciosa, ya que no menos terrible. Yo sigo soñando mi viejo bar prostibulario, mi ajada elegancia de viejo sabio en materias prohibidas, al fondo de la barra, sonriendo, recibiendo. Y acostándome al alba. El culo de Sergio el brasileño, la dulce indolencia de Samuel, el turco morocho. La bendición de su piel de albérchigo. Les digo: ¿Me ayudáis a subir a la cama, pichoncitos? Y sé que su sonrisa es dulce como esa piel y que me quieren, porque nunca hemos sido tan distintos. Yo voy en su misma nave, quizá no te lo he dicho, y créeme, no quiero otra. Morir en ese barco, al crepúsculo. Sin ti no habrá bar. Se cerrará el negocio. Lo siento. El tiempo es atroz. Un tirito de coca es mejor, si controlas y es pura. Tal vez me vaya lejos. América del Sur, infinitamente vital todavía. Un puerto fluvial del Magdalena. Contrabando, chicos hermosos. Preguntad por mí a los grandes tucanes, a los ocelotes, a las lluvias bruscas en un calor de hornalla. La gente rara de las milongas porteñas.¡La vida! Si yo la entendiera, si yo supiese quién es, quién manda, quién la gobierna...Qué imbécil está detrás del espantoso mundo del Orden. El garito es mi solución final, amigo. Mi postre, mi luz, mi despedida. César Moro escribió: «El surrealismo es la esmeralda de Nerón.» ¿No ves que todo casa? Pero ahora mismo, mejor que de surrealismo, hablaríamos de sobrerrealismo, es decir de escapar, de escapada a un realismo distinto. La noche oscura y verdiblanca. Las escarpaduras azules del amanecer, cuando los chicos tienen saudade, las muchachas mueven sus pequeños élitros, y hasta los jaguares piensan en la bondad del sueño. Como yo mismo. Querido: no soy el hombre

serio que conociste. Soy el fugitivo, el sólo, el príncipe aquitano en la muerta Aquitania. Sólo cuentan la alta noche y los muchachos del vicio. Así, como los paganos antiguos soy feliz en mi indolencia. Templos perdidos de Baal y Anubis. Chacales, ofidios, linces. Me despierto. Es mi sueño, porque sólo ya la transgresión es limpia.

(He visto a Cesarión, sí. Ptolomeo César. Vagaba con una túnica color lila, casi transparente entre los dormitorios de la pensión de Conde de Xiquena. Dulce, con la rara melancolía de un ser de dieciocho años, delicado y rubio, en un punto de ausencia. Los muertos jóvenes. La gran incógnita que asolara a Rilke. El viaje al corazón de lo atribulado. La herida de lo real, cuando supura en exceso. Cesarión pasea en la alta madrugada fumando arrugados toscanos que apenas posa en los labios tan finos, y el entarimado del suelo gime de belleza, porque sin su cuerpo ofrecido como el de un prisionero galo, sin el esplendor evanescente de su desnudo plateado, sin la lengua entrando procazmente en la lengua, ni la Historia ni el dios tendrían sentido. Calma el vicio, como calma el amor, que ama más allá de leyes y normas. Porque la vida es feliz en los saltos de altura, como los muertos juveniles horros y hartos de luz y de sentido. Cesarión incógnito, un vago olor húmedo a asfódelos y lirios ...)

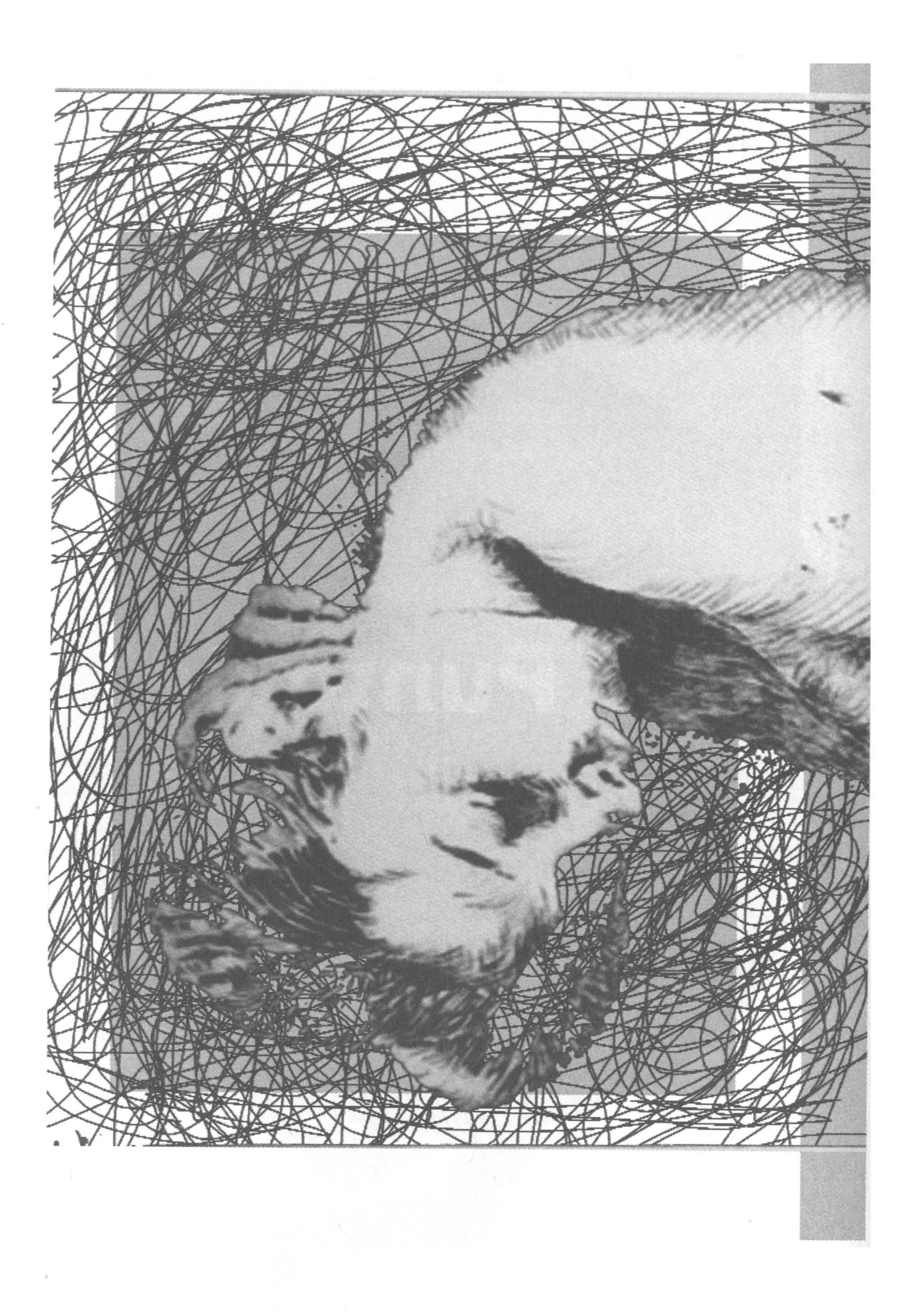
Alberto Giacometti





CH

Punto de vista



Isaac Rosa o la reinvención del realismo social

Santos Sanz Villanueva

A PARTIR DE LA ÚLTIMA NOVELA DEL ESCRITOR SEVILLANO ISAAC ROSA, *EL PAÍS DEL MIEDO* (SEIX-BARRAL), SANZ VILLANUEVA INTUYE LAS CARACTERÍSTICAS DE UN NUEVO REALISMO EN NUESTRAS LETRAS.

Los grandes novelistas de corte sociológico –de Galdós o Pereda a Balzac o Zola– pusieron su empeño en describir las relaciones sociales para mostrar estados colectivos. Los personajes y la trama revelan formas de vida de las cuales se deduce una idea global. El mensaje es posterior a la peripecia narrativa. Las andanzas de los múltiples personajes de *Fortunata y Jacinta,* por recordar un título ejemplar, retratan antes que nada comportamientos representativos que dan pie a la lección no explícita. La lección sigue al argumento. La avaricia y la mediocridad de la burguesía urbana de la Restauración se deduce de los afanes de un riquísimo espectro de seres humanos, ricos y pobres, felices y desgraciados, egoístas y altruistas, materialistas y soñadores. La insensibilidad de la clase media podría ser el motivo último del extraordinario novelón galdosiano, pero en ningún momento sostiene don Benito como un apriorismo que sus detestables burgueses sean insensibles.

Presentar un grupo social, también la clase media urbana, a través de un rasgo básico es la meta de Isaac Rosa en su nueva novela, *El país del miedo* (Barcelona, Seix Barral, 2008, 315 pp.). Desconozco cómo es el taller de escritura del joven Rosa, pero cabe conjeturar de qué manera procede: al contrario de lo que señalaba en el párrafo anterior, antes de nada Rosa delimita una abstracción y después procede a ponerle vestimenta literaria, y no sólo encar-

nadura humana, como es habitual en el realismo crítico tradicional. Y digo vestimenta literaria porque la operación consiste en mucho más que en idear unos personajes, seleccionar anécdotas y definir el estilo. Consiste en adoptar una estrategia comunicativa (no solo literaria) global que haga buena la verdad del pensamiento o la idea abstractos previos. Sin que se tome lo siguiente como si yo creyera que hace aplicación mecánica de los procedimientos dialécticos, me parece que actúa a la manera de quien plantea una tesis y la desarrolla con sus contrarios para llegar a la síntesis. Esto lo avala incluso el título: lo sustancial del país en cuestión (por cierto, otra abstracción: en ningún momento se le da nombre) es el vivir acobardado de sus gentes por los muchos temores que dan como resultado total –la síntesis– el miedo, idea abstracta, categoría absoluta.

Nótese lo que tiene lo dicho de planteamiento innovador, de alternativa al realismo sociológico tradicional, algo a subrayar en el casi novel Isaac Rosa porque constituye ya una clave de su escritura. Es un escritor muy atento y preocupado por la forma, no como un apóstol formalista sino como quien busca la construcción literaria oportuna al tiempo presente y a la voluntad de trasmitir una valoración social al lector o de establecer con éste un diálogo actual. Es importante subrayar esta dimensión de Isaac Rosa, por el mérito que en sí misma tiene y por cuanto supone de alternativa de futuro en un momento de crisis y encrucijada de la novela, en todo el mundo y también en España. La novela no puede seguir siendo como ha sido y, sin renunciar a su pasado, donde se alcanzaron hitos inolvidables, los narradores han de proceder con una vigilancia formal que garantice su vigencia y porvenir. En este dilema, y dentro de una idea comprometida de la literatura, Rosa apuesta por indagar y ofrecer nuevos caminos. Es algo que marca de forma indeleble su corta trayectoria.

Seguramente, el lector al tanto de la actualidad literaria pensará que me refiero al trabajo cuidadoso e inteligente de revisar el discurso (o el relato, por decirlo con expresión de moda) acerca de la guerra civil y de revisar la propia obra que aborda ese discurso según hizo al reelaborar su primera novela, *La malamemoria* (1999) en *¡Otra maldita novela sobre la guerra*

civil! (2007). No pienso, sin embargo, tanto en este meritorio ejercicio como en su penúltimo título narrativo, *El vano ayer* (2004).

Bajo un título machadiano –signo externo de una intencionalidad marcada–, este libro de Isaac Rosa acomete una revisión del último trecho del franquismo con un enfoque inédito. El tratamiento es nuevo, la materia no. El argumento de la novela tiene como eje la personalidad de un profesor de la universidad madrileña exilado tras su expulsión a raíz de las protestas estudiantiles de los 60. Este caso brumoso da pie a otros sangrientos episodios de la represión de la dictadura. El relato analiza aquellos graves hechos y reconstruye mentalidades de la época. Hasta ahí, todo previsible. Lo destacable, a efectos de lo que aquí me interesa destacar, son sus técnicas vanguardistas. El autor unas veces fabula y otras finge ser un estudioso (comenta, por ejemplo, el escrito de Cela ofreciendo sus servicios al Régimen). Y en todo momento se dirige al lector, ante quien destripa la construcción de la propia novela, para que no caiga en las trampas de la literatura ni de la historia. Se trata de una curiosa aplicación a la narrativa de una especie de efecto de distanciamiento brechtiano que, además de logrado, aporta una construcción distinta, personal. Una apuesta valiosa.

Esta línea de preocupación formal persiste en *El país del miedo*, aunque a partir de un planteamiento muy diferente, lo cual habla, por otra parte, de una versatilidad elogiable, del cuidado del autor por no repetir el hallazgo, por no dormirse en los laureles (que lo han sido los varios premios obtenidos por *El vano ayer*, entre ellos el polémico Rómulo Gallegos). El nuevo enfoque, con bastante de apuesta, podría resumirse, para entendernos, como una novela de ideas, novela intelectual o ensayística. En sí mismo el planteamiento no es revolucionario, pero sí aporta un tratamiento personal al conocido modelo que entiende el género novelesco como soporte imaginario para el debate de ideas; esa línea que parte de la ficcionalización de la experiencia y deriva hacia el tratado o el pensamiento.

También aquí Isaac Rosa tiene su propia opción, pues sólo en cuanto modelo teórico puede entroncarse su novela con empeños del corte de Aldous Huxley, Thomas Mann o, entre nosotros,

Ramón Pérez de Ayala. No es tan especulativo como el inglés, ni tan alegórico como el alemán, ni cae en la comparación un tanto obvia del español. Hace otra cosa: construye un discurso reflexivo cuyos mimbres están siempre a la vista para mostrar su tesis mediante la técnica dialéctica indicada. No está solo, por otra parte, en este empeño; no cabe pensar en un Robinson de nuestra prosa aislado en el océano de literatura consumista, comercial y evasiva que constituye la gran masa de nuestra prosa narrativa del momento presente. Algún parentesco le veo con las inquietudes de este mismo año del Ricardo Menéndez Salmón *Derrumbe*: plantear un grave asunto abstracto con proyección sobre la existencia cotidiana en el mundo contemporáneo (el mal), igualar la situación de autor y lector respecto del motivo analizado y utilizar un realismo no convencional. Y más que vínculo, auténtica filiación debe establecerse con Belén Gopegui, con su narrativa en general, y, en particular con *La conquista del aire* (1998). También la narradora madrileña se mueve en esta novela a instancias de un motivo abstracto (el dinero) y ambos, Gopegui y Rosa, comparten algo ausente en Menéndez Salmón: un propósito ideológicamente combativo y explícito. Ninguno de los dos, creo, verá nada ofensivo si digo de ellos que son escritores políticos.

La idea, la abstracción que plantea Isaac Rosa está clara, como dije, en el título: el miedo. La novela tiene una cierta construcción musical estilo sonata: sus primeras páginas lanzan unos motivos que reaparecen y se desarrollan como variantes en sucesivos movimientos y siguen hasta un broche, coda o cierre final. Mejor que miedo diremos, para abarcar dichos motivos, temores: inquietud por la inseguridad material y física, desconfianza en los emigrantes de múltiples orígenes, cautela ante los pobres, inseguridad por la delincuencia, acobardamiento ante los resentidos y los desesperados (y aún más: por los resentidos desesperados). Y otros temores más que se despliegan como un abanico al comienzo y dan paso al núcleo argumental, donde siguen funcionando como cuestiones en segundo plano: Pablo, el hijo de los protagonistas, Sara y Carlos, es víctima del chantaje de otro adolescente de su colegio, que implica también al padre; las crudas peripecias que jalonan el conflicto terminan de forma dramática, que no desvelaré porque este comentario persigue incitar a la lectura de una

obra que la merece y no estaría bien desvelar el detalle (nada más adelantaré que la violencia engendra violencia; que víctimas y victimarios acaban igualados por una degradación moral de alcance colectivo y de significado ideológico).

Me viene ahora a la cabeza algo que escribió Clarín: «en los anales del crimen hay mucha materia artística; pero es como en las canteras de mármol hay templos y estatuas». El recuerdo se debe, sin duda, a que la materia anecdótica de Isaac Rosa también está en la prensa del día y en los noticiarios, y es más: se halla en la experiencia de todos y cada uno de nosotros, en hechos que hemos vivido cualquier día, en lo que ha ocurrido a algún amigo o conocido, en lo que sentimos cuando nos cruzamos en un callejón oscuro con un sujeto de aspecto inquietante o cuando un desarrapado intenta vendernos un clínex al detener el coche en un semáforo y pulsamos el cierre de seguridad. Nada nuevo en el orden de cosas de la invención literaria. Sí, en cambio, original y poderoso en el otro orden, en el de la conversión de la materia cotidiana, costumbrista, en literatura. El autor tiene una capacidad asombrosa y un instinto certero para dar vida a esa materia, para que uno la sienta como algo verdadero aunque dispuesta para dar el salto de lo anecdótico a lo significativo.

Esto se consigue con recursos bien meditados. Primero: el estilo. Una frase corta, expeditiva, de periodismo lacónico e informativo, pero no pobre ni desmayada sino vivaz, rápida, ágil. No es contradictorio este registro con el otro que funciona como contraste: con periodicidad la prosa se vuelca en largas enumeraciones, o adquiere el énfasis del periodo retórico, con sus buenas oraciones encabalgadas, o adopta la sintaxis propia de lo analítico; se llega así al modo de la arenga, la interpelación, el discurso, la apelación. Segundo: el punto de vista. El narrador parece que cuenta desde fuera, como un simple observador (y debe anotarse la capacidad de observación de los pequeños hechos cotidianos), pero muy otro es su comportamiento. El narrador, no el testigo impasible del realismo naturalista y objetivista sino voz desdoblada del autor, habla en primera persona del plural, se implica e implica al lector: «ya hemos visto», «¿podríamos decir...?», «los detalles no pueden despistarnos», «incluiríamos a los negros africanos», «luego están, no los olvidemos, los lugares del miedo»... y así todo

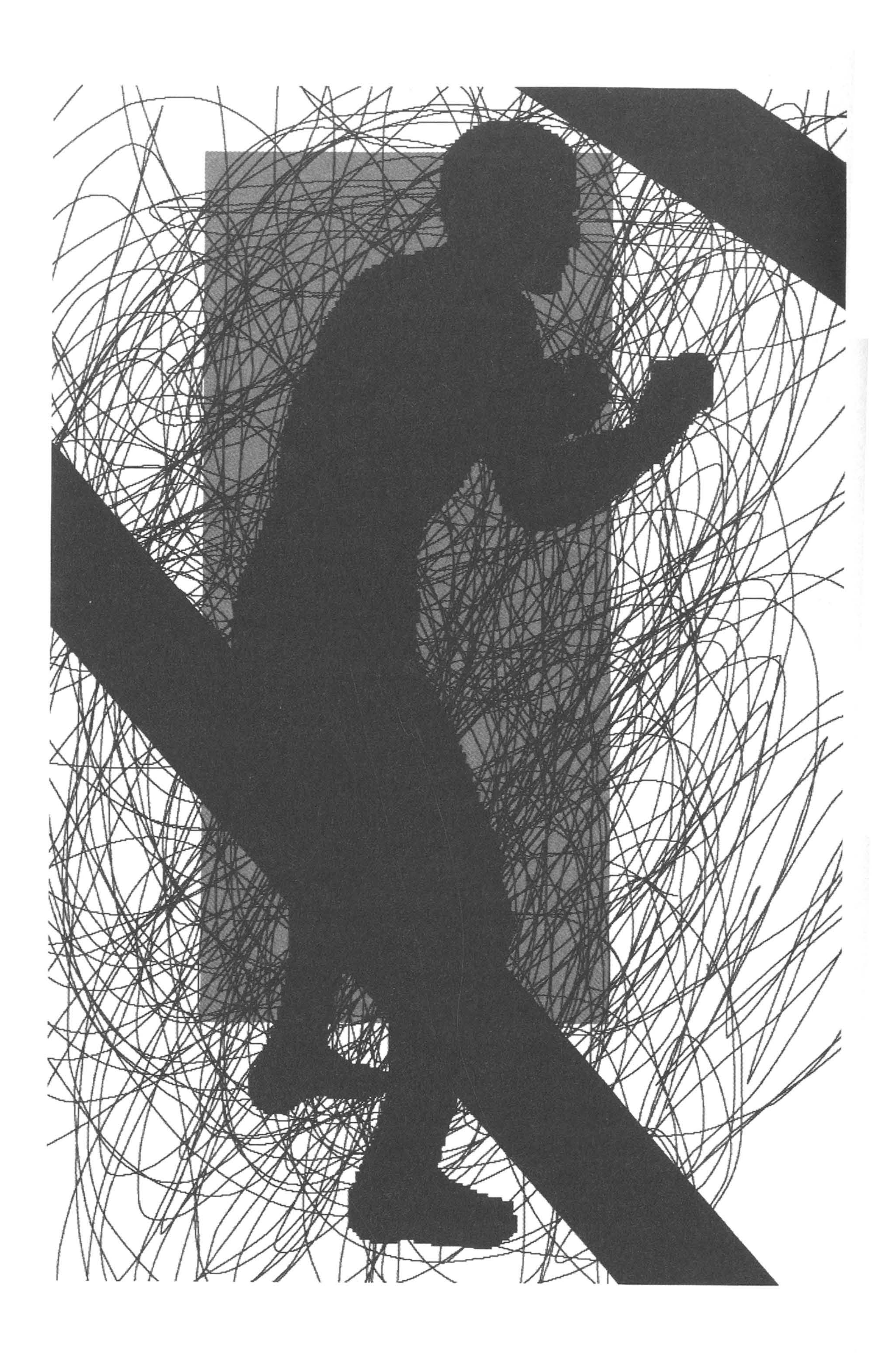
el rato. Y, en fin, un tercer recurso fundamental: la escalofriante trama externa, de un puntillismo verista extremo en ocasiones, se completa con plenas interpolaciones ensayísticas (un largo excurso sobre la pedagogía que abarca las páginas 238 a 241, por ejemplo) y con materiales no narrativos (consejos sobre seguridad del Ministerio del interior o recomendaciones sobre defensa personal: prosa administrativa a cuya fuente puede accederse a través de las páginas webs indicadas en el libro).

Estos planteamientos responden a una meta precisa. El autor no se limita a contar una historia (terrible y conmovedora, por lo demás) sino que persigue una intervención en la vida pública, la cual aborda a través de la ficción pero que podría haber tratado por otros caminos, quizás en el teatro, de inmediata repercusión en el ánimo del destinatario, o del ensayo, medio de más limitada difusión. Opta por esta forma híbrida de narración, testimonio y discurso ensayístico que se adapta bien a sus intenciones. Estas son ni más ni menos que lanzarle la pelota al lector, implicarle en el mensaje, obligarle a reflexionar sobre lo que se le cuenta. Y lo que se le presenta es nada menos que la disyuntiva moral a la que debe hacer frente un sector social específico, la clase media de sentimiento progresista pillada en las contradicciones de una sociedad capitalista que genera toda la serie de disfunciones, paradojas o equívocos relatados. El lector –si es el destinatario conciente que exige este tipo de literatura; los otros, los que entienden la literatura como ameno y vago entretenimiento no le conciernen ni al autor y al libro– no puede quedar indiferente, habrá de tomar partido, tendrá que aplicarse el cuento a su propia circunstancia.

Esta es la voluntad –el empeño arriesgado– de Isaac Rosa. Los medios resultan adecuados al propósito. No todo es, sin embargo, satisfactorio y convincente. Hay un serio reparo. El personaje principal, el eje de la acción y del discurso, el padre, Carlos, adolece de un tratamiento en exceso esquemático. Funciona demasiado como un estereotipo y recuerda a esos personajes cuya personalidad se ve forzada por el papel obligado que asumen. Será posible, y aun verosímil, pero no por completo creíble. El autor lo manipula para que encaje bien en su idea. ¿Cómo un adulto se acoquina en un grado tan desmedido ante un mozalbete de doce, trece o catorce años (no se precisa la edad exacta)? Habrá niños de

armas tomar como el delincuente al que se enfrenta, pero al menos un primer arranque tendría que llevar a un treintañero a ponerle al otro en su sitio. Ni caracterológicamente, ni por condiciones físicas, ni por franciscanismo mental, ni por ninguna otra razón (por ninguna que se vea en el libro) resulta lógico su comportamiento. Sí existe otro motivo, no explícito, donde reside la razón de esa actitud poco convincente. La causa está fuera de la novela. Se debe a la ideología, al poso ideológico de la obra y del autor. ¿Por qué Isaac Rosa pinta un ser tan pusilánime, tan caviloso, tan envuelto en dilemas morales, tan acomplejado ante una realidad hostil? Lo necesita para que cargue en las espaldas el peso de las contradicciones de cierta moral progresista.

Los personajes que se hallan libres de esa representatividad previa logran un trazo mejor, aun siendo un poco esquemáticos. Ocurre con Sara y con Pablo, también con el niño chantajista y su pandilla, y, sobre todo, con una figura de segundo plano, el policía cuñado de Carlos, el cual no necesita para su plenitud literaria otra cosa que el retrato con cuatro someros brochazos. En ese Carlos medroso, poco creíble de tan encogido, ha pagado el autor un oneroso tributo a una concepción de la novela como elemento de debate y de denuncia. Pero tal déficit es un reparo menor que no anula la virtualidad y el acierto globales de la novela, y constituye, en todo caso, un precio que merecía la pena pagar por arriesgarse a una operación de gran calado, la de reinventar el realismo social en tiempos tan poco propicios. Ni el realismo ni su misión sociológica están muertos (otra cosa, respetable pero empantanada por ahora en una simple labor de vanguardia destructiva o iconoclasta, están diciendo los «nocilla», con audiencia y repercusión, por cierto, dignas de tenerse en cuenta). Tampoco necesitan un lifting que disimule las arrugas de la edad para pasar de matute y de manera vergonzante el análisis social propio de la mejor tradición de la novela. Sí precisan del punto de vista formalmente renovador que asume Isaac Vega. Ha dicho en algún sitio el autor de *El país del miedo* que le gustaría afrontar el relato dominante sobre nuestra transición. Será cosa de ver y no perderse si llega a novelarlo



Anterior Inicio Siguiente

¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!

Raúl Acín

HUBO OTRA GENERACIÓN DEL 27, LA DEL CINE, CUYAS DIFÍCILES Y ALTERADAS AVENTURAS NOS RECUERDA RAÚL ACÍN RECUPERANDO MUCHOS DE LOS NOMBRES QUE HAN QUEDADO A LA SOMBRA DE LA HISTORIA.

«Sus obras son muy distintas entre sí, pero comparten una visión poco complaciente de sus circunstancias históricas, la cual sirvieron a través de un humor desenfadado o la burla iconoclasta y con ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas en España por la obra del que podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores, Ramón Gómez de la Serna»[1]. Así define Julio Pérez Perucha la fundamental contribución de la *otra generación del 27* proclamada por José Luis López Rubio a la literatura y el cine del siglo XX. Contribución que resume en ese humor libre de retórica y cursilería, antidogmático y disparatado, gozosamente inverosímil, que puso patas arriba la plúmbea cultura burguesa de la época, revocó la trillada noción de «realismo» y proporcionó una nueva forma de ver y entender el mundo.

En este caso se pretende dar rápida cuenta de la fructífera relación de sus componentes con el imaginario cinematográfico. Aunque ésta podría remontarse, sin duda, a la capacidad metafórica de la obra de Gómez de la Serna, a sus guiones inéditos[2] o a la importantísima

---

[1] Pérez Perucha, Julio: «Territorio de encrucijada», en Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Orense, III Festival de Cine Independiente, 1998.

[2] Publicados en 1930 por la prestigiosa revista *La Revue du Cinéma*, se sabe que fueron traducidos al francés por el cineasta catalán Doménech Pruna y que

influencia de su novela *Cinelandia* (1923), en realidad comienza con la brutal irrupción del cine sonoro mediante el estreno mundial de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927).

En España el filme fue presentado en la segunda sesión del Cineclub Español (26 de enero de 1929) por un Gómez de la Serna con el rostro pintado de negro, cuya actitud vanguardista –«*netamente futurista*», como apunta Román Gubern[3]– le hacía firme valedor del fonofilm, y resultó ampliamente maldecido, entre otros por Edgar Neville: «El cine hablado es un hecho. Mecánicamente es maravilloso. Pero artísticamente ha matado la bonita interrogación que tenía el mudo. El mudo es cine para gente con imaginación. El hablado es cine para explicar lo mismo que el mudo a las personas que carecen de ella».

En cualquier caso, la consecuencia que más nos interesa de las muchísimas que provocó la transición al nuevo cine sonoro es la emigración norteamericana de un grupo de novelistas, dramaturgos y comediógrafos españoles, que viajó a Hollywood con la misión de escribir guiones o diálogos para la producción en lengua española que los grandes estudios de cine realizaban con vistas al amplio mercado hispanoamericano. Allí la generación de «los cosmopolitas» –esto es, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara Gavilán *Tono* y José López Rubio (Miguel Mihura no se atrevió a causa de su delicado estado de salud), junto con Eduardo Ugarte y Gregorio Martínez Sierra, entre otros[4]– se

---

eran: *Le Papier d'Appel*, *Et la Victime?*, *Celui qui mangea un oeil de poisson*, *Le Cheval vide*, *Le Souvenir*, *Le Galant homme*, *Le Chevalier*, *L'Épouvantail*, *Le Grand vase japonais* y *Ceux qui volèrent le Connétable*.

[3] Gubern, Román: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Anagrama, 1999, Barcelona.

[4] Incluso Luis Buñuel, guionista en Hollywood finalmente inédito que sí trabajó en los estudios que la Paramount poseía en Joinville. Otros profesionales españoles que participaron en estos films como realizadores, ayudantes, supervisores, guionistas o dialoguistas fueron Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín, Salvador de Alberich, Baltasar Fernández Cué y... Xavier Cugat. Para mayor información sobre la producción hispanoparlante estadounidense, acudir a *Cita en Hollywood*, de Juan B. Heinink y Robert G. Dikson (Mensajero, Bilbao, 1990), *¡Nos vamos a Hollywood!*, de Jesús García de Dueñas (Nickel Odeon, Madrid, 1993) o *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, de Álvaro Armero (Compañía Literaria, Madrid, 1995).

ocupó de las versiones españolas de películas americanas, la sonorización de films mudos e, incluso, la producción de guiones originales hispanos. Esto permitió, tal y como apunta José Enrique Monterde[5], un serio aprendizaje para guionistas, directores e intérpretes (acudieron también actores como Julio Peña, José Nieto, Catalina Bárcena, Conchita Montenegro, Rosita Díaz Gimeno...), pero también la aparición en las películas de ese nuevo humor que rompía con lo tradicional, todo ello en los márgenes de la industria hollywoodiense.

Si bien Jardiel ya había hecho sus pinitos adaptando para Carlos Fernández Cuenca el sainete homónimo de Carlos Arniches en *Es mi hombre* (1927), lo cierto es que hasta ese momento la relación del grupo con el cine se reducía a una intensa asistencia y participación en los cineclubes de la época y la entusiasta colaboración con el semanario especializado *La Pantalla* (aparecido en 1927 y editado por Rivadeneyra, que también publicaba la revista de humor *Gutiérrez*).

Todo comenzó cuando Edgar Neville, que había ingresado en el cuerpo diplomático en 1922, y alternaba esta actividad con una creciente carrera literaria, fue enviado como agregado de la embajada española en Washington. Acompañado por su mujer y su hijo, no tardó en viajar a Hollywood, donde se hizo íntimo de Charles Chaplin y otras grandes estrellas de la época: Buster Keaton, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, Adolphe Menjou, Loretta Young... También del director Harry d´Abbadie d´Arrast, ayudante y consejero de Chaplin con el que colaboraría en diversos proyectos que nunca lograron concretar (entre ellos, un guión para Maurice Chevalier que hubiera sido producido por Ernst Lubitsch para Paramount) hasta la filmación de *La traviesa molinera*, ya en 1934.

Pronto fue contratado por la Metro Goldwyn Mayer como guionista y dialoguista, compañía para la que dirigió, junto a Ward Wing, *El presidio* (1930), versión española de *The Big House* (George W. Hill, 1930), y escribió diversos argumentos y guiones; y llamó a sus amigos.

---

[5] Monterde, José Enrique: «Los primeros cuarenta años», en dossier especial «100 años de cine español», revista *Dirigido*, nº 248, julio-agosto 1996.

José López Rubio viajó a Hollywood ese mismo año con Eduardo Ugarte, con quien había escrito al alimón las piezas teatrales *De la noche a la mañana* (Premio ABC de Autores Noveles de 1928) y *La casa de los naipes* (1930), y trabajaron para la Metro en calidad de traductores, adaptadores y dialoguistas de films como *La mujer X* (aka *Madame X*, Carlos F. Borcosque, 1931) o *El proceso de Mary Dugan* (Marcel de Sano y Gregorio Martínez Sierra, 1931).

Al año siguiente, López Rubio marchó a la Fox, donde laboró como coguionista de *Mamá* (Benito Perojo, 1931), el primer guión original en español; *Mi último amor* (Lewis Seiler, 1931), *Marido y mujer* (Bert E. Sebell, 1932), *El caballero de la noche* (James Tinling, 1932), *El último varón sobre la Tierra* (James Tinling, 1933), *Primavera en otoño* (Eugene Forde, 1933) y *Yo, tú y ella* (John Reinhardt, 1933), sobre textos de Martínez Sierra; *El rey de los gitanos* (Frank R. Strayer, 1933), *Una viuda romántica* (Louis King, 1933), *No dejes la puerta abierta* (Frank R. Strayer y Miguel de Zárraga, 1933), *Granaderos del amor* (John Reinhardt y Miguel de Zárraga, 1934), *Un capitán de cosacos* (John Reinhardt, 1934), *Dos más uno dos* (John Reinhardt, 1934), *Señora casada necesita marido* (James Tinling, 1935), *Julieta compra un hijo* (Louis King y Gregorio Martínez Sierra, 1935), *Piernas de seda* (John Boland, Enrique de Rosas y Miguel de Zárraga, 1935) y *Te quiero con locura* (John Boland, 1935).

Fue en Hollywood donde López Rubio se estrenó como realizador, firmando *La fruta amarga* (bajo la supervisión técnica del ignoto director austríaco Arthur Gregor, en 1931), film que supuso la única experiencia como guionista de Tono en la meca del cine[6]; el cortometraje de animación *Serenata* (1932) y *Rosa de Francia* (codirigida con Gordon Wiles, 1935).

---

[6] Recuerda Neville: «A todos los demás les habían comprado el contrato y se habían vuelto a España, pero a Tono se lo habían renovado, porque nadie sabía en calidad de qué estaba allí, si de guionista, o de actor, o de director... Tono estaba allí de amigo de Conchita Montenegro y mío. Una vez que Tono se hubo gastado el dinero en un perro que se trajo y en un golf miniatura que se le olvidó allí, nos volvimos juntos a Europa, jugando al back gammon y peleándonos. ¡Y con veintitantas maletas grandes cada uno...!». Las declaraciones del cineasta pertenecen a la entrevista que concedió a Marino Gómez Santos (aparecida en el volumen *Doce hombres de letras*, Editora Nacional, Madrid, 1969).

Al contrario que Neville y López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, enemigo de lo inglés, se negó a aprender el idioma, por lo que sólo colaboró, oficialmente –parece ser que también intervino en las mentadas *El rey de los gitanos* y *Señora casa necesita marido* y que se encargó de los doblajes de *El beso redentor* (*Wild Girl*, Raoul Walsh, 1932) y *Seis horas de vida* (*Six hours to Live*, William Dieterle, 1932–, en un largometraje: la comedia musical *Melodía prohibida* (Frank R. Strayer, 1933), de la que fue autor de los diálogos y las letras de las canciones. López Rubio, que fue quien lo llamó, comentaba al respecto: «Yo llegué a conocer muy bien California, pero no conseguí que Jardiel conociese San Francisco. Sólo comía empanada y huevos. Yo era muy amigo de él por un lado y por otro de Mihura, Neville y Tono, pero entre ellos no se llevaban bien».

Al mismo tiempo, en España, los caricaturistas Joaquín Xaudaró y K-Hito (en realidad Ricardo García López, creador de *Gutiérrez* (revista en la que colaboraban Gómez de la Serna, Mihura, *Tono*, Antoniorrobles, Neville y Jardiel Poncela, entre otros, y que tomaba su nombre del personaje de un oscuro funcionario de la Dirección General de Cuentas Atrasadas y jefe del Negociado de Incobrables) y, con el tiempo, asiduo colaborador de *La Codorniz*, fundaron con Antonio Got la pionera Sociedad Española de Dibujos Animados, para la que K-Hito realizó algunos prestigiosos films de animación: *La vampiresa Morros de Fresa* (1932), *El rata primero* (1932), *Falsa noticia de fútbol*, *En los pasillos del congreso* (1932) y *Francisca, la mujer fatal* (1934), la mayoría lamentablemente desaparecidos. Sin embargo, al poco tiempo la productora quebró. López Rubio, que también participó en la aventura, explicó muy bien las razones: «porque no sabemos y porque no es negocio».

ESPAÑA OTRA VEZ

A su regreso, Neville debutó con *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), filme de título significativo, «rodado sin guión y un tanto descoyuntado, de cerca de una hora de duración, para el lucimiento físico de unas jóvenes aspirantes a actrices y que el

crítico comunista Juan Piqueras acusó de 'pornografía disfrazada'» desde las páginas de *Nuestro Cinema* (sic)[7]. En realidad, el film fue un encargo de Rosario Pi, unas pruebas cinematográficas para que las vieran en el extranjero, y Neville tan sólo improvisó varios *sketchs* sobre diferentes fondos: «Yo acepté, porque todo lo que era cine me divertía (...) Las escenas no tenían gran coherencia entre sí, y como no existía ni la menor idea de guión, nunca se supo cómo montarlo; pero había cosas sueltas bastante graciosas, como el desfile de una casa de modas para caballeros y algunos planos que ilustraban la canción».

A pesar del empeño de Neville por quitar su nombre del film, éste resultó un éxito clamoroso y para su siguiente trabajo, el cortometraje cómico *Falso noticiario* (1933), una burla de los noticiarios o «películas de actualidades», contó con diálogos de Miguel Mihura y la presencia, como actor, de Jardiel.

Luego, contratado de nuevo por la Fox, Jardiel marchó a París y allí sonorizó sus *Celuloides rancios* (1933), en los que, partiendo de viejos melodramas mudos, ironizó sobre los mecanismos y convenciones del género. En julio de 1934, regresó a Hollywood para escribir *Nada más que una mujer* (Harry Lachman, 1934) y *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, 1935), pero ni siquiera se vio acreditado. Sin embargo, logró poner en pie y realizar, con la ayuda del habitual Louis King, el proyecto de adaptar su obra homónima *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), brillantísima parodia del melodrama cursi y folletinesco, en la línea de los *Celuloides rancios*, íntegramente dialogada en verso, al igual que la pieza original.

Así, la creatividad e irreverencia del humorismo alimentaron una serie de elaboradas y muy divertidas (auto)reflexiones cinéfilas, en lo que resulta una de las experiencias más fascinantes y atípicas del adocenado cine español de la época[8]: del cine de aventuras africanas

---

[7] Gubern, Román: «El cine sonoro (1930-1939), en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, colección Signo e Imagen, Madrid, 2004.

[8] A los disparatados ensayos y burlas de Neville, Jardiel y García Maroto cabría sumar títulos tan diversos como *Cinópolis* (José María Castellví y Francisco Elías, 1931), la excelente comedia sentimental *Patricio miró una estrella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1934), las parodias *No me mates* (aka *Barrios bajos*, Pedro Puche, 1935) y *Setenta horas en el cielo* (Raymond Chevalier, 1935) o *El veneno del cine* (Mauro Azcona, 1935).

en *Una de fieras* (1934) al cine de terror en *Una de miedo* (1935), pasando por el cine negro, variante gángsters, en *Y ahora, una de ladrones* (1935) –todas ellas dirigidas por ***Eduardo García Maroto***, a la sazón productor de *Falso noticiario*– y el musical en *Do re mi fa sol la si o la vida privada de un tenor* (Edgar Neville, 1935). En la misma línea, García Maroto realizó a partir de un guión de Mihura la estupenda comedia musical *La hija del penal* (1935), la historia del único preso de una cárcel a quien los funcionarios agasajan y miman como garantía de sus puestos de trabajo.

A la vez, García Maroto montaba, una tras otra, algunas de las películas más populares del momento –*Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935)..., entre otras–, y participaba activamente en la sección de cine de las Misiones Pedagógicas, creadas por la República con el propósito de organizar actividades didácticas de carácter itinerante por la España rural de la época.

Ese mismo año (1935), Neville realizó una versión de la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel*, toda una declaración de intenciones con la que se afirmaba como uno de los más firmes nuevos «valores», a la que pronto seguiría *La señorita de Trevélez* (1936), según Carlos Arniches. En su labor como guionista, cabría destacar la estimable aportación al guión de *Rumbo al Cairo* (1935), dirigida por Benito Perojo. Perojo, a la sazón el director español con mayor prestigio internacional, ya había dirigido un par de años antes *¡Se ha fugado un preso!* (1933), feliz muestra de humor inverosímil con argumento y diálogos de Jardiel.

Agustín Sánchez Vidal define muy bien las características del cine producido bajo mandato republicano: «El cine populista republicano fue un raro equilibrio entre la tradición localista (incluso los atavismos) y las innovaciones cosmopolitas, a cargo de los mejores cineastas del momento, todos ellos bregados en el extranjero (Florián Rey, Buñuel, Perojo, Neville), con la aportación de técnicos foráneos (sobre todo alemanes que huían del nazismo), actores tan populares como Imperio Argentina o Angelillo y productoras como Cifesa o Filmófono»[9].

---

[9] Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991.

Pero el 18 de julio de 1936, una parte importante del ejército, liderado por el general Francisco Franco, se sublevó contra el gobierno democrático de la República. Habla Neville: «Hubo mucha gente que sin perder el afecto personal a don Alfonso XIII, que era todo bondad y simpatía, habíamos acogido la República con la esperanza de que esta forma de gobierno calmase la lucha permanente de los españoles entre sí, y que en vista de la carencia tradicional de grandes políticos los sustituyesen por un código de leyes, con las cuales se dejase poco margen a su menguada capacidad personal. Poco a poco nos había ido ganando la desilusión. No se hacían más que disparates, concesiones a la demagogia y no se resolvía ninguno de los problemas candentes con autoridad. Además, el régimen iba siendo socavado cada vez más por un trabajo comunista más o menos solapado. Ese margen de confianza terminó al triunfar el Frente Popular, porque entonces el régimen se convirtió en una dictadura policíaca y el individuo se vio desasistido del apoyo del Estado, que contemplaba inerme atracos, incendios, asesinatos y, sobre todo, una cosa intolerable: el continuo atropello de los trabajadores que cumplían con su deber y efectuaban su trabajo normalmente (sic) Es natural que las personas de espíritu liberal reaccionáramos en contra. Yo hablé de esta cuestión en el Parlamento con Azaña, al que conocía desde hacía muchos años de una de las tertulias del Henar, y me dio a entender que no podía luchar con ello..., que no se atrevían... La reacción nuestra era bien sencilla: había que volver a la Monarquía de Alfonso XIII, que habíamos injustamente derrocado».

Un buen número de actividades, proyectos y colaboraciones quedaron suspendidas, entre ellas la filmación a cargo de Juan Parellada de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, según la obra homónima de Jardiel, que sólo lograría concluirse acabada la guerra. Gómez de la Serna, por ejemplo, salió a Buenos Aires y desde allí manifestó su apoyo a los sublevados. García Maroto pasó la guerra en Portugal, donde se ocupó de la posproducción de una serie de documentales de propaganda fascista, la mayor parte producidos por la compañía valenciana Cifesa (con el tiempo, finalizada la contienda, García Maroto llegaría a ser el montador de *Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1942). Neville se aplicó en funciones similares (cumplidor colaborador del Departamento Nacional de

Cinematografía, que dependía de la Oficina de Prensa y Propaganda de Millán Astray, realizó los documentales *La ciudad universitaria*, *Juventudes de España* y, muy especialmente, el curioso *¡Vivan los hombres libres!*, en el que una voz altisonante nos describe minuciosamente los horrores de la *checa* de Vallmajor mientras las imágenes nos la muestran limpia como una patena y con las paredes acaso recién pintadas) y, ya cercano el fin de la guerra, dirigió tres películas de signo inequívocamente fascista: *Santa Rogelia* (*Il peccato di Rogelia Sánchez*, 1939), *Frente de Madrid* (*Carmen fra i rossi*, 1939) y *La bella de Moscú* (*Sancta Maria*, 1941)[10].

En San Sebastián, Miguel Mihura, atendiendo quizás a las palabras de Robert Brasillach –«El joven fascista, apoyado en su raza y en su nación, orgulloso de su vigor, de su espíritu lúcido, despreciando los bienes materiales, el joven fascista en su campamento, con sus camaradas de la paz, que pueden ser sus camaradas de guerra, el joven fascista que canta, que marcha, que trabaja, que sueña, es, antes que nada, un ser alegre»–, fundaba el semanario de humor de los soldados *La Ametralladora* (nombrado durante un breve período de tiempo *La Trinchera*), en el que colaborarían *Tono*, Neville, Enrique Herreros y un adolescente Álvaro de Laiglesia, entre otros. Mientras, Fernández Flórez, atrapado en la capital y refugiado en una embajada, comenzaba a construir *Una*

[10] Filmados en régimen de coproducción con la Italia fascista de Benito Mussolini, los tres films forman parte de la línea de colaboración cinematográfica diseñada por el responsable español de Propaganda, el falangista Dionisio Ridruejo, y Dino Alfieri, ministro de Cultura Popular. Pese a ello, en la escena final de *Frente de Madrid*, inspirado en la novela homónima del propio realizador, el falangista Javier Navarro y un miliciano republicano, ambos heridos de muerte, se reconcilian en la hondonada provocada por un obús. Por supuesto, ese primer atisbo de reconciliación fue masacrado por la censura (al parecer, existen dos versiones del film: una española, a cargo de Sara Ontañón, y otra italiana).
A pesar de las palabras de Neville sobre los acontecimientos que condujeron al estallido de la guerra civil, Ridruejo declaró que durante su estancia en Salamanca «(Neville) vivía en una situación más insegura (que sus amigos) dados sus antecedentes casi clamorosamente republicanos». Es más, en *Los caminos del desengaño* (1987), Eugenio Vegas Latapie recuerda haberse topado con el escritor y cineasta en la oficina de Propaganda en Salamanca, lo que le sorprendió y molestó a la vez, ya que todos sabían de «su significación izquierdista».

isla en el mar rojo (que publicaría en 1938), sobre su experiencia en el Madrid republicano, y K-Hito optaba por ocultarse bajo su verdadera identidad, Ricardo García, y dar clases como profesor de caligrafía en una academia de Valencia.

En el bando contrario, Ugarte, yerno de Arniches y antiguo amigo y colaborador de López Rubio, fundaba la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura y organizaba con Buñuel tareas de propaganda republicana.

Entretanto, López Rubio deambulaba entre Hollywood, México y Cuba, empleándose como guionista cinematográfico[11], y el anticomunista Jardiel filmaba en la ácrata Barcelona *Las cinco advertencias de Satanás* (Isidro Socías, 1937) y, de nuevo en Madrid (o en San Sebastián, según otras fuentes), un puñado de extraordinarios cortometrajes junto a Luis Marquina y sus compañeros de teatro y de tertulias: *Un anuncio y cinco cartas* (1937), *El fakir Rodríguez* (1938) y, sobre todo, *Definiciones* (1938), un nuevo reciclaje de añosos films mudos acompañado de un hilarante comentario del propio Jardiel.

---

[11] Al parecer, López Rubio regresó a España en 1937 con la intención de filmar *La malquerida*, pero debido a la guerra no pudo concretarla, por lo que volvió a trabajar a Hollywood, contratado nuevamente por la Fox. Al año siguiente, viajó a México, donde escribió *María* (Chano Urueta, 1938), adaptación cinematográfica de la novela de Jorge Isaacs, y estuvo al frente del Departamento de Selección de Argumentos y Actores de Producciones Internacionales S.A. Su situación provocó un aluvión críticas por parte de la industria cinematográfica mexicana, a las que el propio López Rubio replicó diciendo: «No he venido a México como hambriento –tengo en Hollywood tres contratos pendientes– ni en busca de fortuna, ni a quitar el pan a nadie, sino especialmente contratado por una nueva compañía productora que ha juzgado útiles mis servicios y aprovechable mi experiencia cinemática. En el puesto que ocupo no voy a hacer sombra a nadie, puesto que ni siquiera mi contrato es de escritor y en él he especificado que colaboraré con los escritores mexicanos que hayan de hacer nuestros scripts. He venido de buena fe, de frente y a cuerpo limpio, para colaborar lealmente con elementos mexicanos. Y a eso voy lleno de entusiasmo profesional. Mi labor será la mejor prueba de afecto por México y a ella quiero que se atengan, con un poco de paciencia, los que me atacan en la sombra (...) El amor a un país no se siente con sólo pasar la frontera, sino cuando se aprende a descubrir el recatado fondo de su alma. Hasta la fecha mi estancia es tan corta que sólo adoro de México cuatro cosas que han llamado más pronta y fuertemente mis sentidos: el cielo, la fruta, la mujer y la música.»

AUTOMORIBUNDIA

Tras filmar la estupenda comedia *Los cuatro robinsones* (1939), basada en un texto Pedro Muñoz Seca y que constituyó uno de los mayores éxitos de Cifesa, García Maroto vio frustrada por la censura su deseo de continuar su personal línea de comedias (con la inicialmente prevista *Una de... monstruos*) y se refugió en un cine descaradamente comercial, desprovisto de cualquier interés, como no sea el estudio del franquismo sociológico[12]: cf. *Canelita en rama* (1942) o *La mantilla de Beatriz* (1946). Sólo con *Truhanes de honor* (1950) y, muy especialmente, la magnífica *Tres eran tres* (1954), García Maroto volvería a dar una clara muestra de su extraordinario talento[13].

---

[12] Es el mismo caso de otras jóvenes y brillantes promesas del humorismo que vinieron después, igualmente atrapadas en la contradicción de hacer el cine que verdaderamente les gustaba y sentían como propio y las trabas de todos tipo con las que les zancadilleaba un régimen al que eran totalmente afines: cf. Manuel Summers.
En 1982, García Maroto recordaba amargamente: «Pertenezco al grupo de directores olvidados. Quise hacer un cine disparatado, de humor, pero no lo autorizaban en los años 40. Le ha dado a la gente por decir que nuestro cine era deleznable y no tienen en cuenta las condiciones en que lo hacíamos. Es injusto (...) Yo no quería dedicarme a la comedia sofisticada que se lanzó en los 40, sino a un cine disparatado, en el que uno pudiera reírse a gusto. Pero no lo autorizaban. Me prohibieron tantos guiones, que creo poder decir que soy el director más lastrado por la censura. No hice cine histórico porque me pareció que siempre se falseaba la realidad. En su lugar, quise hacer películas donde uno pudiera reír se de todo eso (...) Pero me tuve que retirar. Fue una decisión tan dolorosa como inevitable. Para hacer cine había que halagar a quienes concedían la protección, estar pendientes del criterio de los censores, vivir a expensas de las decisiones de la Administración o del capricho de los productores».

[13] A finales de los años 70, tres jóvenes estudiantes de Ciencias de la Información, Santiago Aguilar, Luis Guridi y Raúl Barbe, parapetados tras una serie de mutantes y autodestructivos seudónimos (Escuadrilla Lafayette, Escuadra Cobra, Escuadlilla Amalilla), recogerían el testigo filmando un puñado de cortometrajes a medio camino de la ironía genérica y el humor codornicesco. Años más tarde, ya sin Barbe, reducidos a la pareja cinematográfica conocida como La Cuadrilla, realizarían *Justino, un asesino de la tercera edad* (1995), una de las mejores películas españolas de todos los tiempos.

En 1940 López Rubio regresó a España, donde desarrollaría el resto de su actividad cinematográfica. Durante la década siguiente simultaneó la crítica cinematográfica en varias revistas especializadas, como *Primer Plano*, *Radiocinema* o *Cámara*, con la realización de algunas películas: *La malquerida* (1940), *Pepe Conde* (1940), *Sucedió en Damasco* (1942), *Eugenia de Montijo* (1944), *El crimen de Pepe Conde* (1946) y *Alhucemas* (1947). La triste sensación que se desprende de esta nueva etapa es que López Rubio, con todo el enorme bagaje y experiencia de su aventura americana, se echó a perder como cineasta: Si *La malquerida* y *Pepe Conde* no son más que plomizas ilustraciones de sendas obras de Benavente y Muñoz Seca (y Pedro Pérez Fernández), en *Sucedió en Damasco* adaptó la zarzuela de Antonio Paso y Joaquín Abati *El asombro de Damasco* (1916) y con *Eugenia de Montijo* prefiguró los mamotretos históricos de Cifesa (dudoso mérito que, en honor a la verdad, ha de compartir con la ridícula *Correo de Indias*, realizada por Neville dos años antes). Sirvan, en cualquier caso, como ejemplos de algunos de los (sub)géneros del cine autárquico: el drama rural, el humor sainetero y el folklorismo tópico, más racialmente españoles, y el cine «histórico» y el de aventuras bélico-coloniales (*Alhucemas*), este último una curiosa variante del fugaz cine heroico y «de cruzada» de los primeros años 40.

A partir de la década siguiente, López Rubio se limitó a trabajar como guionista para Cayetano Luca de Tena (*Crimen en el entreacto*, 1950), Luis Marquina (*La batalla del domingo*, 1963), Luis Lucia (*Aeropuerto*, 1970) y, especialmente, Rafael Gil, para quien escribió *Chantaje a un torero* (1963), *Samba* (1964), *Es mi hombre* (1966), *Nada menos que todo un hombre* (1971), *El mejor alcalde, el rey* (1974) y *Dos hombres y en medio dos mujeres* (1977). También facilitó a otros directores los argumentos de varias de sus obras: *Un trono para Cristy*, que sería realizada por Luis César Amadori en 1959; *Una madeja de lana azul celeste* (José Luis Madrid, 1964) y *La otra orilla* (José Luis Madrid, 1965).

El caso de López Rubio es a la vez sintomático y verdaderamente extraño. Cuando volvió a España, engoló la voz y olvidó el humorismo, al menos en su doble faceta de realizador y escritor

cinematográfico. Sorprende la notable escasez de elementos de comedia en su filmografía española, especialmente en sus trabajos como guionista: cuando las notas de humor se dieron, resultaron zafias y casposas, patéticamente subdesarrolladas (*Pepe Conde* y *El crimen de Pepe Conde*, a pesar de todo lo mejor que hizo; la mediocre *Es mi hombre*), cuando no directamente involuntarias (algo, por otro lado, muy característico del cine español de la época: cf. aquel momento de *Aeropuerto* en el que el exiliado Sr. Beltrán comenta a su vuelta a España: «A pesar de lo que dicen, y los años que he vivido por ahí afuera, tengo que decir que es la primera noche en mi vida que he hecho realmente lo que me ha dado la gana»).

Al contrario, Miguel Mihura y *Tono* pergeñaron al alimón la desopilante *Un bigote para dos* (1940), un curioso antecedente de *Lily la trigresa* (aka *Woody Allen, el número uno*, *What´s up, Tiger Lily?*, Woody Allen, 1966) y divertimentos posteriores –cf. el reaccionario *Asalto al castillo de la Moncloa*, (1978), con el que el infrarrealizador Francisco Lara Polop y los cómicos Tip y Coll, reconocidos herederos del absurdo de Jardiel, perpetraron una agresiva crítica al proceso de transición democrática-, confeccionado a partir de las imágenes de un ignoto film alemán y con unos nuevos y muy disparatados diálogos escritos para la ocasión. Aunque nunca volvieron a dirigir juntos[14], la influencia del humor de Mihura y *Tono* (a la que cabría sumar la de Jardiel, algo menor, y la de Wenceslao Fernández Flórez) en el cine español fue decisiva, lo sigue siendo (de Summers, Rafael Azcona, Miguel Gila, Antonio Fraguas *Forges*, los mentados Tip y Coll..., a Carlos Mira, José Luis Cuerda y Faemino y Cansado, pasando por Santiago Aguilar y Luis Guridi, Kepa Sojo o Luis Yrache Jiménez). Sin duda, la popularidad de la revista humorística *La Codorniz* - fundada en 1941 por Mihura y *Tono*, en parte influida por las

---

[14] Seguramente los problemas entre ambos a raíz de la versión cinematográfica de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* tuvieran algo que ver. Parece que la obra, escrita por Mihura y *Tono* en 1939, fue presentada por el segundo en solitario al Concurso de Guiones de 1944, convocado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, y obtuvo el séptimo premio, unas 20.000 pesetas de la época. Mihura y *Tono* dejaron de hablarse durante algún tiempo y el film fue dirigido finalmente por Ignacio F. Iquino en 1945.

publicaciones italianas *Marc'Aurelio*, *Settebello* y *Bertoldo*, en parte heredera de empeños anteriores como *Gutiérrez* o *La Ametralladora*, y en la que colaboró la práctica totalidad de la *otra generación del 27*[15]– y de la obra narrativa y teatral de varios de sus componentes más destacados contribuyó notablemente a ello. Por ejemplo, Fernández Flórez, algunas de cuyas narraciones ya habían sido trasladadas a la pantalla (cf. *Una aventura de cine*, Juan de Orduña, 1927; *Odio*, Richard Harlan, 1933; la referida *El malvado Carabel*) fue profusamente adaptado en *Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), objeto de un malhadado *remake* a cargo del mismo realizador (*El hombre que se quiso matar*, 1970); *Intriga* (Antonio Román, 1942), con diálogos de Mihura; *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), *El malvado Carabel* (Fernando Fernán Gómez, 1955), *¿Por qué te engaña tu marido?* (Manuel Summers, 1969) o *Volvoreta* (José Antonio Nieves Conde, 1976); incluso colaboró como guionista en algunas, como *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1944), *El sistema Pelegrín* (Ignacio F. Iquino, 1951) y *Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1957). Aunque es probable que, al margen de la brillantez y originalidad de su obra, también influyera su condición de miembro de la Junta de Censura[16].

---

15 Especialmente ingeniosa es la portada que muestra una gran bota destrozada de la que asoma el dedo gordo del pie, y que reza: «Uña, grande y libre».

16 Una problemática a la que ya aludía García Maroto en las declaraciones anteriormente reproducidas, el producir películas para complacer a la Junta. Como se sabe, «el arma represora más eficaz, que garantizaba al Régimen el control de todo el cine, fue la creación de las Juntas clasificadoras. Estas analizaban las películas españolas y les concedían determinadas categorías. La Orden del 11 de noviembre de 1941 estrechó el control ligando estas clasificaciones con los créditos sindicales (se podía cubrir hasta el 40 % de los costes estimados –que no eran necesariamente los reales- de las producciones elegidas) y los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. El 10 de diciembre de 1941, una orden del Ministerio de Industria promulgó medidas protectoras que marcarán el devenir del cine español y propiciarán su corrupción generalizada. Se establece una cuota de pantalla obligatoria, una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero (en 1944 se redujo a cinco semanas) y, lo más importante, se regula la importación de películas foráneas. Se conceden licencias (llamadas de doblaje) a aquellos productores que financien películas nacionales de determi-

Mihura, como se ha podido apreciar, alternó los libretos originales con los trabajos de encargo y la adaptación de algunas de sus propias comedias. A pesar de que su relación con el cine fue, cuando menos, ambivalente (en una ocasión llegó a afirmar: *«Pensé escribir un libro al estilo de esos reportajes que publican los fugitivos de los campos de concentración, los espías jubilados o los evadidos de Rusia. El título iba a ser el siguiente: «¡¡Yo he sido guionista de cine!! (¡¡Quince años en el infierno de las sombras chinescas!!)»*), cultivó una amplia trayectoria en el medio, cuyos resultados más interesantes (si exceptuamos su decisiva aportación al guión y los diálogos de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, Luis G. Berlanga, 1952, buena muestra de la capacidad de Mihura como escritor cinematográfico) provinieron de las fructíferas colaboraciones que emprendió con su hermano Jerónimo y Rafael

---

nada cuantía económica y que sean consideradas, temática o artísticamente relevantes, un criterio totalmente subjetivo que dejaba abierta cualquier interesada interpretación. Estas licencias condicionaron durante muchos años toda la actividad cinematográfica, propiciando una inevitable picaresca. Los productores asignaban grandes presupuestos (la mayoría de las veces hinchados) a proyectos que ideológicamente coincidían con los criterios de las Juntas clasificadoras (...) Los resultados de esta política fueron películas oficialmente con costes falsos, otras sencillamente ficticias (que nunca se rodaron), y unas terceras que se hacían pero no se estrenaban» (Comas, Ángel, *Ignacio F. Iquino, un hombre de cine*, Laertes, Barcelona, 2003).

Un cine, como dice el productor José Luis Dibildos, «que no buscaba al público y vivía de la clasificación (con ésta solía amortizarse el 70% del costo y en algunas películas el 100%), un cine que se producía para llevarse un pellizco de la ayuda estatal, que no servía para la exportación, que no servía para el público español, que no tenía afán de calidad ni de sinceridad»: Dibildos, José Luis y Revuelta, Manolo, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Ed. Zero, Bilbao, 1976.

En cuanto a Fernández Flórez, lo cierto es que, aunque era más conservador que falangista e incluso había sido condecorado con la Banda de la República (en 1935), su afinidad con el franquismo fue evidente –y ahí están *Una isla en el mar rojo* o *La novela número 13* (1941), por ejemplo-: formó parte de la Junta de Clasificación, encargada de valorar las películas una vez censuradas a efectos de la protección económica, y se benefició indirectamente de ello. Para más información ver: Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo (cine español 1951-1961)*, Filmoteca Española, Madrid y Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.

Gil. Para el primero escribió las comedias *Castillo de naipes* (1943), *Siempre vuelven de madrugada* (1948) y *Mi adorado Juan* (1949), el policiaco *Confidencia* (1947), los melodramas *Aventura* (1944) y *Vidas confusas* (1948) y el musical *Me quiero casar contigo* (1950)[17]. De su asociación con el segundo, nacieron *La calle sin sol* (1948), excelente melodrama social a medio camino del realismo poético francés de preguerra y el neorrealismo italiano[18], y *¡Viva lo imposible!* (1957), segunda y última producción de interés de Coral Films, compañía fundada aquel mismo año por el propio Gil.

Partiendo del enorme éxito comercial de sus comedias teatrales (logrado tras el abandono del camino emprendido con *Tres sombreros de copa*), Mihura intervino en el guión de la modélica *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960). Pero, paradójicamente, muchas de ellas acabarían siendo llevadas al cine con guiones de otros: *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, *Sólo para hombres* (1960) y *Ninette y un señor de Murcia* (1965), escritas y dirigidas por Fernando Fernán Gómez, quien ya había adaptado a Gómez de la Serna en la muy curiosa *Manicomio* (firmada con Luis María Delgado en 1954) y a Fernández Flórez en *El malvado Carabel*; *Melocotón en almíbar* (Antonio del Amo, 1960), *Las panteras se comen a los ricos* (Ramón Fernández, 1969), *La decente* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971)...

Para acabar deberíamos recordar su participación en *Yo no soy la Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949), *El pasado amenaza* (Antonio Román, 1950), el insólito melodrama *La corona negra* (Luis Sas-

---

[17] Según el propio Mihura, la colaboración creativa con su hermano no terminaba ahí: «En el cine, durante cuatro o cinco años, yo fui el encargado de dirigir a los intérpretes de mis propios guiones, haciendo que estos actores matizaran sus frases como yo había soñado, y como mi estilo personal de de dialoguista lo requería»: Mihura, Miguel, «Introducción» a *Tres sombreros de copa y Maríbel y la extraña familia*, Castalia, Madrid, 1989.

[18] Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Debate, Madrid, 1990. Es muy probable que al menos parte del fracaso de la gira se debiera a ciertas acciones de los exiliados republicanos, que le reventaban los estrenos, pues Jardiel había hecho numerosas declaraciones del tipo: «Ningún artista verdadero puede ser comunista; el arte no existe sin un sentido de la aristocracia. Y las cosas bellas jamás pueden ser un bien común».

lavsky, 1950), escrito a partir de una historia de Jean Cocteau; el episodio español, dirigido por Florián Rey, de la coproducción hispano-argentino-mexicana *Tres citas con el destino* (Florián Rey, León Klimovsky y Fernando de Fuentes, 1954), *El puente de la paz* (Rafael J. Salvia, 1958) y trabajos menos afortunados, como la panfletaria *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942) y la delirante *Suspenso en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1955). Sobre esta última conviene añadir que es una pena que el reaccionario Eduardo Manzanos, más interesado en el regüeldo político que en la comedia, no supiera aprovechar la mezcolanza, entre oportunista, esquizoide y muy curiosa, de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), y derivados (*Camarada X/Comrade X*, King Vidor, 1940), y el humor codornicesco en esta historia sobre tres exiliados comunistas en Francia que son puestos a prueba en una escuela de doctrina política y terrorismo (con maestra autoritaria de hoz y martillo y todo que suelta frases como: «*El camarada Lenin se llamaba en realidad Vladimir Ilich Ulianov. Nació el 22 de abril de 1870, y murió el 21 de enero de 1924, porque así lo quiso el proletariado*») y enviados a España con la misión de sabotear el turismo, para lo que tratarán de poner bombas en centrales eléctricas y volar el Pilar de Zaragoza.

Jardiel, en cambio, no tuvo tanta suerte en su relación con el cine español de posguerra. A pesar de que el ubicuo Rafael Gil filmó *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y logró el que es, en mi opinión, el mejor filme de la primera y mejor etapa de su dilatada carrera cinematográfica, y de que *Los ladrones somos gente honrada* se hizo un par de veces, con más mala pata que otra cosa, pero con cierto éxito de público (en 1942 dirigida por el entonces supuestamente prometedor Ignacio F. Iquino y en 1956 por el insulso Pedro L. Ramírez), no creo que al franquismo le agradara la excentricidad de tales propuestas –cuyo tope habría alcanzado la mentada *Un bigote para dos* y *Mauricio, o una víctima del vicio*, fechada en 1940, el último filme de Jardiel como realizador: ¿Sería esta la causa de que el director escogido para realizar la bizarra y hasta experimental comedia policíaca *Intriga* fuera, inopinadamente, Antonio Román, responsable de títulos como *Escuadrilla* (1941), *Boda en el infierno* (1942) o *Los últimos de Filipinas* (1945)?–, empecinado como andaba con el cultivo de

la «españolada», las adaptaciones literarias «de relumbrón» (de Pedro Antonio de Alarcón y Armando Palacio Valdés a José María Pemán, pasando por el maltratado Cervantes) y las comedias rosas y juveniles del tipo *Cristina Guzmán* (Gonzalo Delgrás, 1943) y *Fin de curso* (Ignacio F. Iquino, 1943). De hecho, sus libros pasados fueron prohibidos y sus comedias sometidas a censura. Si a ello se añade el fracaso y la ruina de la gira hispanoamericana de 1944 –que, según Fernando Fernán Gómez, atribuía en su totalidad al *«envilecido vecindario del Madrid marxista»*[19]– y que desde *Tú y yo somos tres* nunca volvió a tener ningún éxito, se comprenderá que el resto de adaptaciones que se produjeron en vida de Jardiel, con la excepción de *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo Delgrás, 1946) y la coproducción hispanoportuguesa *Es peligroso asomarse al exterior* (Alejandro Ulloa y Arthur Duarte, 1946), vinieran de México: *Las cinco advertencias de Satanás* (Julián Soler, 1945), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Ramón Peón, 1947), *¡Mátenme porque me muero!* (Ismael Rodríguez, 1951).

Fallecido repentinamente en 1952, en penosas condiciones económicas (para entonces ya vivía solamente de anticipos de la Sociedad de Autores sobre posibles trabajos futuros y de la ayuda de unos pocos amigos, como López Rubio y Fernán Gómez), a la sazón llegaron *Un marido de ida y vuelta* (Luis Lucia, 1957), una nueva versión de *Los habitantes de la casa deshabitada* a cargo del inefable Pedro L. Ramírez llamada *Fantasmas en la casa* (1961), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (José María Elorrieta, 1962), *Tú y yo somos tres* (Rafael Gil, 1962), en la que fue adaptado por el falangista Rafael García Serrano (nadie más cercano al absurdo de Jardiel y con tanta predisposición a la comedia como el autor del *Eugenio*, claro); *Un adulterio decente* (Rafael Gil, 1969), *Las cinco*

[19] Habla Gil: «Después de haber hecho tanto cine histórico me dije a mí mismo que tenía que hacer una película muy de mi tiempo, y con Miguel Mihura comencé a trabajar en una idea mía, un hombre que huyendo de algo –la guerra, un crimen– desembarca en España, sin saber dónde está. Está rodada en 1947, antes que el neorrealismo italiano, y todos los exteriores están hechos con cámara oculta en el Barrio Chino de Barcelona. La película tuvo una crítica muy buena, pero no funcionó, y eso influyó en mí. Yo he vuelto a temas comerciales, que no sentía, un poco por despecho».

advertencias de Satanás (José Luis Merino, 1969), *Las siete vidas del gato* (1970) y *Blanca por fuera, Rosa por dentro*, ambas dirigidas por Pedro Lazaga...

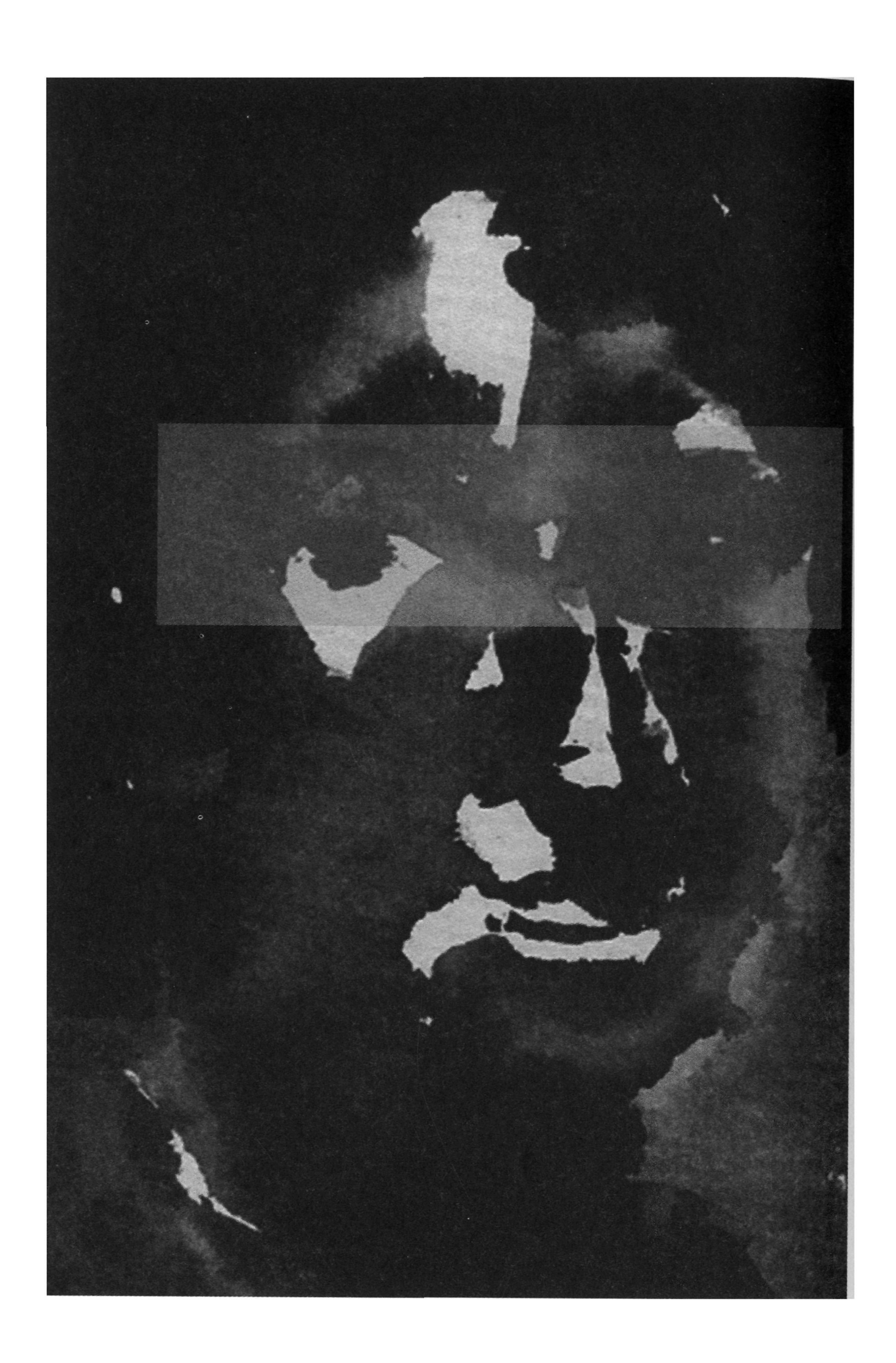
Pero de entre la grisura de la producción española destaca, sin lugar a dudas, la «atipicidad y excelencia de una serie de films que basculan entre el apelo a la alta comedia y el recurso al populismo de buena levadura, siempre hermanados por su innato sentido visual del encuadre, inextinguible imaginación y buen oído para los diálogos y el habla popular»[20]. *La vida en un hilo* (1945) y la trilogía formada por *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), todas ellas filmadas por Neville, son algunas de las mejores películas de la historia del cine español y, por descontado, de los años 40. Neville realizó, además, la que es considerada la primera experiencia (tenuemente) neorrealista española, *El último caballo* (1950), antecesora de un Luis García Berlanga iniciático –con el que, de hecho, colaboró en *Novio a la vista* (1954), basada en un argumento suyo– y del relevo generacional que estaba a punto de producirse. En su filmografía también brillan con luz propia varios títulos menores, pero inclasificables, ajenos a las modas y géneros del momento: *Nada* (1947), sobre Carmen Laforet; *Cuento de hadas* (1951), *Duende y misterio del flamenco* (1952), *El baile* (1959) y *Mi calle* (1960).

De su obra literaria cabría destacar en relación al tema que nos ocupa la novela corta *Producciones García, S.A.* Se trata de la novelización de una comedia escrita originalmente para *La Codorniz* y publicada en dos entregas en 1942 con el título de *Producciones Mínguez, S.A.* La novela, además de excelente y muy divertida, resulta verdaderamente interesante en su descripción del ambiente cinematográfico español de los años 40 y 50 (¡a pesar de que la historia transcurre en 1932!).

En cuanto a *Tono*, volvió a dirigir, ya sin Mihura, con *Una canción de medianoche* (1947) –filme en verdad insólito, con numerosos elementos que la aproximan al cine fantástico– y *Habitación para tres* (1952) –en el que adaptó su propia obra *Guillermo Hotel*

---

[20] Freixas, Ramón, reseña de *La torre de los siete jorobados*, en dossier especial «100 años de cine español», revista *Dirigido*, nº 248, julio-agosto 1996.



Sergio Ramírez: «Los sueños de revolución en Nicaragua fueron muy caros»

Daniel Rodríguez Moya

EL NOVELISTA NICARAGÜENSE SERGIO RAMÍREZ SE HA VISTO CENSURADO RECIENTEMENTE POR EL PRESIDENTE DANIEL ORTEGA. UNA CENSURA QUE HA SIDO CONTESTADA Y REPUDIADA POR NUMEROSOS INTELECTUALES. EN ESTA ENTREVISTA, EL AUTOR DE *EL CIELO LLORA POR MÍ* (ALFAGUARA), HABLA DE SU MUNDO LITERARIO.

Las decisiones de un niño que quiso ser escritor

«Aquí está la revolución. No puedo estar escribiendo novelas mientras el país arde». Dejar de escribir, para alguien que desde niño ha necesitado de ello para explicar y explicarse el mundo, no fue una decisión fácil. Pero el nicaragüense Sergio Ramírez (Masatepe, 1942) tuvo que optar por ello en un momento de su vida que hoy parece tan lejano como los sueños de la Revolución Sandinista. «Dejé de escribir diez años. Ese es el gran tributo que yo pagué a la revolución en Nicaragua. Quizá los mejores años de mi vida de escritor, entre mis 33 y mis 43 años, se los entregué al país, a la revolución», confiesa ahora Ramírez nada más empezar esta conversación que se desarrolla en la Granada española –hay otra nicaragüense–, cuando lleva retirado de la escena política más de diez años, aunque su compromiso con el país no ha desaparecido, y su nombre encabeza cada una de las protestas que en los últimos tiempos están originándose en Nicaragua en contra de los abusos del gobierno liderado por el comandante Daniel Ortega.

Desde antes de mediados de los 70 Sergio Ramírez tuvo que tener la cabeza, el corazón, y cada uno de los mil sentidos necesarios, en

sacar al país de décadas de tiranía somocista, y claro, la escritura o cualquier otra actividad era literalmente incompatible. «Primero estábamos botando a Somoza, y era un trabajo a tiempo completo. El trabajo de conspirador es muy absorbente, y yo estaba conspirando todo el día. Desde hacer manifiestos políticos hasta el trasiego de armas», recuerda el escritor con cierta ironía. Fruto de las conspiraciones, de la lucha de un pueblo entero, llegó el día del triunfo de la revolución, un 19 de julio de 1979, hace casi 30 años. «¿Ahora qué hacemos?» fue la pregunta que asaltó a Ramírez entonces. «Yo tenía ya una responsabilidad política en el poder, en la primera Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, en todo lo dramático que fueron esos primeros años», justifica. Así que la literatura se alejaba aún más hacia un horizonte dudoso.

Los primeros años de gobierno, hasta 1984, prácticamente no escribió una línea. Después Sergio Ramírez fue el compañero de fórmula de Daniel Ortega en las elecciones de ese año y fue electo vicepresidente del país, «ese título indeleble que ya nunca me va a abandonar, porque han pasado después de mí 15 ó 10 personas ocupando ese cargo, pero yo sigo siendo 'el vicepresidente'», asegura con cierta resignación. En aquel momento Sergio Ramírez se lo replanteó todo. «Ahora viene un periodo vicepresidencial de 6 años, si yo sigo sin escribir todo este tiempo, dejé de ser escritor», se dijo. La solución, no podía ser otra: «Lo que hice fue levantarme a la madrugada y escribir de las 5 a las 9 de la mañana porque si no yo sacrificaba la vocación de mi vida».

¿Cómo iba a dejar de ser escritor un hombre que siendo niño, en un pueblito pequeño de la Nicaragua rural llamado Masatepe, sintió el rayo, la picazón del veneno de la literatura? «Mi madre era profesora de literatura en la escuela de Secundaria en la que yo me formé, era una escuela muy pobre. Me bachilleré aprobando las asignaturas de física y química sin haber conocido un laboratorio, todo era teórico, mi colegio no tenía laboratorio. Los profesores tenían que explicar las propiedades de los elementos químicos sugiriéndonos los colores y olores, como un verdadero literato debe

---

«Estabamos botando a Somoza, y era un trabajo a tiempo completo. El trabajo de conspirador es muy absorbente»

hacerlo, porque no teníamos a mano ninguna probeta, ningún tubo de ensayo. Por primera vez supe del azufre por su descripción. Se puede describir el infierno desde lejos, y a los diablos». El azufre que rememora Ramírez es el mismo que aún hoy emana del cráter Santiago, en el volcán Masaya, muy cerca de su Masatepe natal, y del barrio masaya de Monimbó, donde también el azufre se pudo oler en los 70, cuando los monimboseños, ataviados con las máscaras del Gegüense y el Macho Ratón con las que ridiculiza el folclore nica a los conquistadores españoles, inventaron las ingeniosas bombas de contacto. Pero el Sergio Ramírez que ahora, cuando no está de viaje, sale cada mañana temprano para comprar los periódicos en su barrio de Managua, asegura que lo que le gusta de verdad es hablar de literatura, «cuando me dejan».

Recuerda una entrevista que le hicieron a Isaac Bashevis Singer, el gran escritor en yidish Premio Nobel de Literatura, en la que le preguntaban cuál era la razón para que él fuera narrador «Él decía algo que yo sentí que era muy cierto. Decía que por necesidad. Uno es narrador cuando siente la necesidad real de contarle a otro lo que uno cree que le interesa. Esa me parece una definición perfecta. Y esa necesidad uno la puede sentir bajo cualquier circunstancia, en cualquier lugar, en la cárcel, en un pequeño pueblo, en la cama de un hospital, donde sea, siempre que necesites contarle a otro lo que tú crees que es extraordinario y los demás se están perdiendo, lo que tú estás viendo que ocurre en las vidas humanas y que los demás no lo notan, y que si lo escribes, igual se dan cuenta de que pasó a su lado una historia extraordinaria y no la vieron».

Esa necesidad, cada vez más imperiosa, acompañó a Sergio Ramírez desde la adolescencia, y se fue con él a León, León de Nicaragua (Santiago de León de los Caballeros). «En los términos del pueblo del que yo venía, con unos 6.000 habitantes, llegué a una ciudad de 60.000, y eso fue una transformación muy grande en mi vida. Es lo que muchos escritores latinoamericanos han contado, el tránsito del pequeño pueblo a la gran ciudad, de la aldea a la metrópoli y lo que eso significa en cuanto a la transfor-

---

«Uno es narrador cuando siente la necesidad de contarle a otro lo que cree que le interesa»

mación de tu visión del mundo». León era la ciudad tradicional de Nicaragua, fundada, en 1524 por los conquistadores. Sede episcopal, de la primera universidad creada por decreto de las Cortes de Cádiz en 1812, una ciudad en la que se respiraba la tradición, la cultura, el peso de la historia. Allí llegó a estudiar Derecho en el año 1959. Derecho y no otra cosa, periodismo por ejemplo, como un compañero del Bachillerato que se fue a Chile para estudiar esa carrera. «¿Pero eso es una profesión?, me dijo mi padre cuando le planteé que yo quería también estudiar periodismo. Para él sólo existían como profesiones el Derecho y la Medicina. Desde luego que a mí no me interesaba la medicina, así que lo que me quedaba era ser abogado, pero yo lo que quería verdaderamente era ser escritor».

El joven estudiante se encuentra que en León todo el mundo es poeta. «La gente se saludaba de esquina a esquina diciendo '¡adiós poeta!» Pero Ramírez, aunque «desgraciadamente» escribió poemas, «no podía ser menos», tuvo claro que lo que iba a ser era cuentista porque «para mí el novelista no existía». Los cuentistas que escribían en Nicaragua pertenecían al mundo rural, con un estilo literario en el que predominaba el hablar de los indios, de los campesinos... «Esto es un fenómeno de América Latina, no sólo de Nicaragua. Tan extraños al mundo campesino y rural eran los escritores que ponían entre comillas el habla popular, como para no contaminarse», señala Sergio Ramírez, que pretendía «romper con el vínculo que tenía la tradición narrativa, escasa en Nicaragua, con esta forma vernácula de escribir».

A Rubén Darío, «el gran fundador de la literatura en Nicaragua», se le había asumido como poeta. Mucha gente escribía poesía modernista todavía, a pesar de que ya había llegado todo el movimiento de la vanguardia, porque la poesía en Nicaragua se modernizó de manera muy rápida dejando atrás a Darío. Pero el ambiente modernista «era muy pesado» y Nicaragua, «aunque reconocía como elemento fundador de la cultura nicaragüense a la poesía dariana, no lo hacía así en la prosa». El escritor asegura que en esa

---

«Quise romper con el vínculo que tenía la tradición narrativa con la forma vernácula de escribir»

época «nadie leía los cuentos de Rubén Darío, que habían sido otra ruptura tan importante como la poesía». Entonces Ramírez procuró buscar esta ruptura en la prosa, en el cuento, lejos de la novela. En este contexto publica su primer libro, *Cuentos* (1963), «no es que yo no tuviera imaginación entonces, pero bueno, no se me ocurrió más que ese primer libro se llamara así», bromea Ramírez. Y al poco, se produce un nuevo salto vital, un cambio de rumbo que sucede al viajar a Costa Rica. «Allí me ofrecieron un cargo en un organismo regional de la universidad, como jefe de relaciones públicas. Pasar de León a San José era otro salto. San José era Europa para mí, porque allí había teatros, orquestas sinfónicas, funciones cada noche y librerías muy buenas como las que uno se podía encontrar en Santiago o en Buenos Aires. Entonces me encontré con la literatura realmente, con los libros de la literatura moderna, allí en San José, con Cortázar, con Borges, con Fuentes, con Vargas Llosa...»

Pero uno de los encuentros será más importante en el giro que experimenta la visión sobre la literatura de Sergio Ramírez: la obra de Juan Rulfo. Sergio Ramírez llevaba consigo el afán de romper con la literatura vernácula y Rulfo le enseñó cómo. «Había que bajarse del balcón, no dejar de hablar del mundo rural y popular indígena, porque era parte de la realidad de América. Se trataba de cambiar la manera de verlo, bajándose del balcón y hablando con la gente, con las voces de la gente, que en Rulfo es hablar con las voces de los muertos». El cambio de voz que le enseñó el autor de *Pedro Páramo* fue «trascendental», pero tampoco olvida el encuentro con Cortázar, del que reconoce el magisterio «en la manera de elaborar una historia corta, que es lo que yo todavía tenía presente en mi panorama».

La llegada de Sergio Ramírez a la novela, no obstante, no vino de la mano de ninguno de los grandes autores que cita, sino de su propio padre. Al publicar *Cuentos* fue «con temor» a ver a su padre para entregarle «lo que había hecho después de cinco años de estar en la Universidad. Llegué y se lo enseñé y entonces lo que me dijo fue: 'Bueno, ahora tienes que escribir una novela', y eso me llamó mucho

---

«De joven, en San José, me encontré realmente con la literatura, con Cortázar, Borges, Fuentes, Vargas Llosa»

la atención, porque en su mente el libro de cuentos no era más que una escala para algo superior que era la novela».Y aunque Sergio Ramírez asegura que para él «son universos separados con sus propias reglas, sus propias órbitas» y que nunca estuvo de acuerdo con esa división que había establecido su padre, lo cierto es que esa conversación con él fue la que le precipitó a la novela.

Parte del fenómeno de los años 60 en América Latina es que la literatura cambia de naturaleza, deja de ser la literatura local, provinciana de consumo nada más nacional, para convertirse en un fenómeno global latinoamericano y también europeo. Ramírez señala que ya había escritores universales en América Latina como Gallegos, «que había creado un arquetipo como doña Bárbara». Y es que «lo importante en literatura, siempre, es crear un arquetipo y Gallegos lo había creado, como Ricardo Güiraldes con don Segundo Sombra. Ya teníamos, por tanto, arquetipos en la literatura latinoamericana en la primera mitad del siglo, una literatura muy heredera del naturalismo, del realismo, pero a veces muy patética, muy politizada con la denuncia». En este sentido Ramírez apunta que la literatura se usaba como un «instrumento de la lucha de clases», una herramienta de algo «que se creía que podía ser muy superior a la literatura, que era el interés social».

El escritor en ciernes no podía quedarse encerrado en la cárcel nicaragüense, ni siquiera en la cárcel centroamericana, y su primer vínculo fuera de Centroamérica, entonces, fue en México. «Para mí la modernidad juvenil de la literatura, y donde yo quería estar, era la serie El Volador, de la editorial Joaquín Mortiz, de México. Eran unos libros de bolsillo donde se publicaba a Carlos Fuentes, a Gustavo Sáenz, a los escritores nuevos de México». Cuando finalizó *Charles Atlas también muere*, entregó el original en México a don Joaquín Díaz Canedo, que era el propietario de la editorial Joaquín Mortiz, y allí se publicó el libro, «lo que fue mi carta de entrada a este universo nuevo».

Como buen escritor latinoamericano, asevera Ramírez, «yo tengo una ambición por contar la historia, algo que me parece que es gené-

---

«Yo tengo una ambición por contar la historia, algo que me parece que es genético en los escritores hispanoamericanos»

tico en los escritores latinoamericanos, una tarea que no agotan ni con su propia vida». Y en este punto, la conversación deriva hacia una constante en sus novelas, en sus cuentos: la presencia de un contexto histórico muy determinado y determinante. «Hay una diferencia notable que yo encontré siempre entre la literatura española peninsular y la literatura latinoamericana. Cuando publiqué *Castigo divino* en España, en los años 80, lo que se publicaba acá era una literatura narrativa que tenía mucho que ver con la nouvelle roman francesa, es decir, esto de la experiencia personal urbana, de la exploración interna, del aburrimiento de vivir en la ciudad, de la decepción individual. Siempre me preguntaba '¿y la historia? ¿y las historias que hay en el franquismo, en la República, la guerra civil... dónde están?'. Por no hablar de la historia anterior. Pero no estaban en ningún lado, mientras que no había novela latinoamericana que no explotara por todos los poros la historia». Ramírez recurre entonces, como obras paradigmáticas, a García Márquez con *Cien años de soledad*, 'donde la historia está ahí, con la Guerra de los Cien Días, que definió la violencia en Colombia por muchos años». También señala *La región más transparente* de Carlos Fuentes, de la que se va a cumplir ahora 50 años de haber sido publicada, donde «hay un prisma de muchas caras, de la ciudad de México moderna destilando toda la historia más reciente a través de la Revolución».

Sergio Ramírez, también se propuso contar la historia de Nicaragua, y lo ha hecho en novelas tan celebradas como *Margarita está linda la mar* (1988), *Un baile de máscaras* (1995) o *Sombras nada más* (2002). Se trata de «una tarea que yo ni siquiera he empezado en mi ambición de novelista, porque en mi lista de espera hay aún muchos episodios por contar, de la historia del siglo XIX, de la dictadura de Somoza, de la lucha de Sandino, de la intervención de los yankis en Nicaragua, que ha sido muy poco contada». La novela, irremediablemente para este escritor, está vinculada a la historia pública, aunque «obviamente la novela no es sobre la historia pública, es sobre la vida de la gente, pero en la medida en que la historia de la gente tiene que pasar por este arco de fuego como los tigres en los circos, de la

---

«En mi lista de espera hay muchos episodios por contar de la Historia, desde el siglo XIX a la actualidad»

historia encendida, la historia es absolutamente inevitable. ¿Qué historia se podría contar en América Latina de las vidas privadas si fuera, lejos o cerca de la ventana de la alcoba en la que se está desarrollando la historia, de pronto suenan unos tiros o unas explosiones?».

Sergio Ramírez nació en «el lejano» año de 1942, bajo el viejo Somoza, fundador de la dinastía que había asesinado a César A. Sandino. Fue a la universidad en 1959 bajo la dictadura de Luis Somoza Debayle, hijo del viejo fundador de la dinastía. Colaboró «en todo lo que pude» en el derrocamiento de Anastasio Somoza Debayle, que ya estaba preparando el «reinado» de su hijo Anastasio Somoza Portocarrero. Teniendo esto en cuenta, «¿cómo puedo evadir la historia? ¿Cómo puedo declararme neutral en esa historia? ¿Serviría mi literatura si yo me declaro neutral ante una historia de ese tamaño?», se pregunta el escritor sabiendo de sobra cuál es la respuesta. «No creo que yo hubiera hecho ningún papel escribiendo, digamos, una poesía abstracta, ajena a lo que estaba ocurriendo en Nicaragua. Mi lugar más real estaba ubicado en la novela, aunque tampoco yo quisiera ser un escritor realista en los términos tradicionales en los que lo entendemos. Sí me sentía, y esto lo digo sin temor, un escritor comprometido, y esa es la palabra. Ahora da mucho miedo decir eso, pero antes significaba mucho. Uno tenía un compromiso con la vida, con la realidad, en su literatura y en los propios actos de la existencia».

Del compromiso del que habla Sergio Ramírez queda poco rastro en la actual literatura nicaragüense. Los escritores más jóvenes lo evaden. En un reciente artículo, el joven poeta y crítico nicaragüense Francisco Ruiz Udiel recuerda que Gioconda Belli usa la palabra «desasosiego» para hablar de los jóvenes escritores nicaragüenses que iniciaron su andadura con el milenio. La escritora considera que se enfrentan a un mundo sin guía hacia la desilusión. También Ruiz Udiel cita a la poeta rusa-nicaragüense Helena Ramos, que define a los nuevos escritores como integrantes de la «Generación de Noluntad», porque según ella, en la poesía de los jóvenes nicaragüenses predomina la voluntad de no querer prácticamente nada. «Dicen no a la manera anterior de amar, de hacer literatura y política», explica. Para

---

«Los valores de la solidaridad que estaban establecidos, que uno se ocupara de los demás, se revierten»

Sergio Ramírez éste no es un fenómeno exclusivamente nicaragüense. «Comienza a mediados de los años noventa. Los jóvenes de esa generación le dan la espalda a la política en el mundo». El escritor resalta que la suya, la generación de los 60, fue esa época «en la que ocurren los grandes acontecimientos de la historia del siglo XX que tienen que ver con los jóvenes. Desde el mayo del 68 en París a Tlatelolco, también, en el 68, en México, toda la revolución musical, la revolución literaria...» Así, los noventa es una década «de la decepción en la que nadie quiere saber nada de la política. Los jóvenes quieren vivir su vida. Hay un retorno al individualismo, no olvidemos tampoco que es el triunfo del neoliberalismo, y el neoliberalismo no es un fenómeno económico, sino un fenómeno moral y ético. Los valores de la solidaridad que estaban establecidos, que uno se ocupara de los demás, se revierten. Y ahora la filosofía es 'qué tengo que ver yo con los demás, yo debo ocuparme de mí mismo', y esa introspección, esa vuelta a uno mismo, no sólo es desgarradora, sino que viene a corromper los valores que se habían creado en la década de los sesenta», sentencia el escritor.

En la conversación vuelven una y otra vez las referencias a la Revolución Sandinista, a las traiciones del comandante Daniel Ortega, a las persecuciones que sufren en la Nicaragua de hoy los intelectuales como Ernesto Cardenal o él mismo por no ser condescendientes con la corrupción gubernamental del Frente Sandinista de Liberación Nacional, en el que alguna vez creyeron; o a las elecciones, para las que en el transcurso de esta charla faltaban unos días, y que ahora, ya celebradas, no han hecho más que confirmar la tesis de Sergio Ramírez de que brillarían por una total falta de transparencia.

Sobre el acoso que el gobierno sandinista somete a los escritores charla con una mezcla de amargura y rebeldía no domada a pesar de los años y los golpes, un acoso que poco tiempo después de que se desarrollara esta conversación ha estallado en forma de un veto inaceptable por parte de una institución gubernamental nicaragüense, el Instituto Nacional de Cultura, que se ha negado a que Ramírez prologase un libro de poemas del poeta Carlos Martínez

---

«Ningún gobierno puede arrogarse la potestad de vetar o prohibir la palabra de un escritor»

Rivas –del que poseen los derechos– para una colección iniciada por el diario español *El País*. «Podría ser que comiencen a detener en las aduanas la llegada de mis libros, como censura y represalia», ironiza al respecto Sergio Ramírez, con el temor de no resultar finalmente exagerado, mientras agradece las muestras de apoyo que llegan, vía correo electrónico, desde todas las partes del mundo. «Ningún gobierno puede arrogarse la potestad de vetar o prohibir la palabra de un escritor, y un acto semejante no puede calificarse sino de totalitario», declara contundentemente el manifiesto con el que escritores como Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes denuncian unas prácticas que en la Nicaragua del sandinismo rosa chicle, desgraciadamente, son moneda de uso común.

Pero la literatura sigue rondando en las palabras del escritor. La literatura y su relación con el periodismo, que le vino interesando desde siempre. En el estilo de Ramírez lo periodístico se filtra por todas las rendijas, pero es que incluso los periódicos le han servido de punto de partida de algunas de sus historias, como en *Catalina y Catalina* (2001), un libro de cuentos que parte de las llamadas notas rojas de los periódicos, de las páginas de sucesos. «A mí me hubiera encantado ser, como fue Darío cuando llegó a Chile a los veinte años, redactor de la nota roja en el periódico de Santiago en el que trabajó. A él lo mandaban a cubrir los incendios, los crímenes... Me habría gustado ser ese reportero, pero la vida me llevó por otro lado. Entonces siempre fue para mí, y lo sigue siendo, una fascinación leer la página roja, que es más intensa en los periódicos de América Latina que en Europa, tiene mucho más realce. He descubierto que los redactores de sucesos tienen su propio estilo, que es a veces metafórico, otras real y muy directo, pero muy inventivo, con mucho de ingenio».

Aunque a Sergio Ramírez le interese la historia y se remonte, igual a 1907 en Nicaragua, con Rubén Darío, «Príncipe de los Cisnes», recibido con honores y clamor popular en su ciudad natal, a la que regresa tras una estancia en Europa, es un escritor en permanente contacto con la realidad, con el día a día, y es por

---

«Con el blog el problema es estar en contacto con el lector, no despegarse de él»

eso que el mundo de los «blogs», la cultura de internet, no le ha quedado ajena. *Cuando todos hablamos* (2008) es testimonio de ello. Se trata de un volumen en el que recoge algunos de los «post», las entradas, que ha incluido en su bitácora cibernética de «El Boomeran(g)». «Cuando me propusieron escribir este blog tenía muchas dudas, porque yo no pertenecía a ese mundo. No hay que olvidar que los «bloggers» pertenecen fundamentalmente al mundo de los jóvenes. Y eso hay que tenerlo en cuenta. Escribo 17 líneas diarias, que es mi medida. Estas 17 líneas son como un cajón de sastre. Busco muy diversos temas de actualidad, de literatura, de cualquier cosa. Pero el problema es estar en contacto con el lector, no despegarse de ese contacto. Cuando voy al final de mi texto y veo 0 comentarios, me aflijo mucho porque digo, «¡no me están leyendo!».

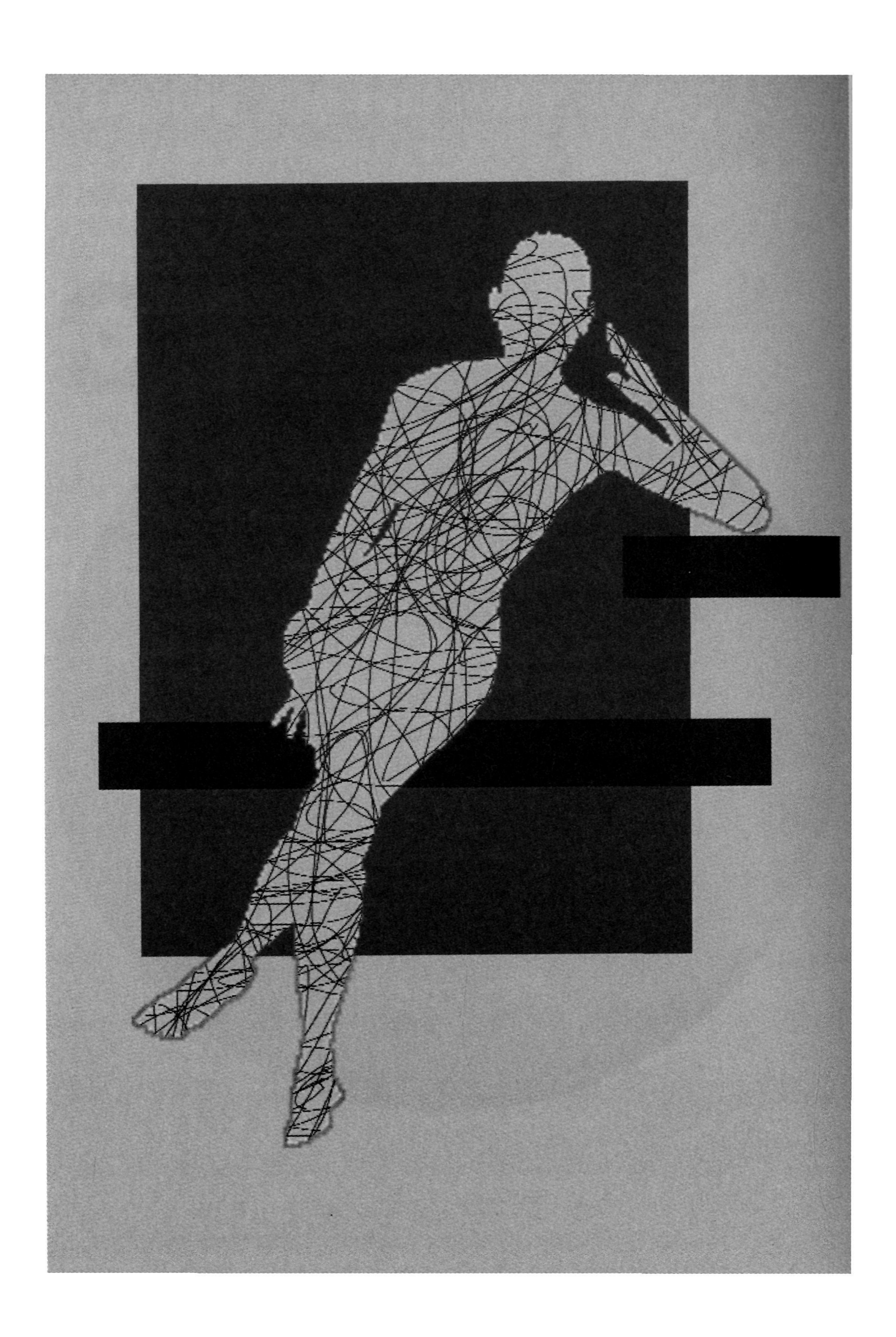
La conversación, de nuevo, viaja a la Nicaragua de los 70, de los 80, a los sueños de la revolución, «unos sueños que fueron muy caros». Algo que ya relató Ramírez en «Adiós muchachos» (1999). Detenemos la grabadora justo en ese punto en el que le pregunto si su abandono de la política es definitivo, como él asegura. Sergio Ramírez tarda un poco en contestar. Entorna ligeramente los ojos, respira con profundidad y finalmente responde: «La vida que a mí ahora me gusta es la de levantarme a las 7 de la mañana, estar sentado frente a la computadora a las ocho y media, escribir hasta la hora del almuerzo, hablar de literatura... Mi vida es la literatura, entrar en una librería y ver qué es lo nuevo que se está escribiendo... Me gusta leer a los escritores más jóvenes, releo a los clásicos, me gusta ver los suplementos literarios... Desgraciadamente no vivo en un país normal, por lo tanto no puedo dejar de hablar de Nicaragua. Pero el tiempo mío en política ya pasó. Creo que el país tiene que ser de los jóvenes, y si los jóvenes no lo pueden enmendar estamos verdaderamente jodidos» ©

«Desgraciadamente no vivo en un país normal, por lo tanto no puedo dejar de hablar de Nicaragua»



H

Biblioteca



Poesía completa José Watanabe

Rafael Espejo

1. DRAGÓN Y CUCARACHA

José Watanabe nació en 1946 en Laredo, hijo de peruana e inmigrante japonés, ambos campesinos en una hacienda azucarera al norte de Perú. Este dato biográfico, en apariencia insignificante, determinará forzosamente su poética: un origen humilde (por no decir menesteroso), apegado a la tierra; y una educación mestiza, media de la superchería popular y la sensibilidad nipona. Si su madre le proporcionó la propensión al mito, a lo real maravilloso, a lo puramente terrenal, su padre (erudito, políglota y artista a pesar de proletario) le inculcó otro tipo de misticismo: la educación de la mirada, la intuición zen, el espíritu del haiku[1]. Así, digamos que en su poesía el aprendizaje en tiempo de la vida pesa más que las tradiciones, y eso implica, afortunadamente, desobediencia consciente a las proporciones literarias y demás plantillas culturales, como él mismo reconoce en estas declaraciones concedidas a la revista peruana *Sí* en 1988: «Ese origen me marcó para siempre. Antes de sacarnos la lotería, mi hermano mayor llegó asustado diciendo que lo había perseguido un caballo blanco; a mi padre lo orinó un gato una noche; ocurrieron otras cosas así. Hasta ahora mi madre no puede dejar de creer que esos fueron buenos anuncios, como tampoco que fueron malos anuncios otros signos que precedieron a la muerte de mis dos hermanos.

José Watanabe: *Poesía completa*, Pre-Textos, 2008.

[1] En la antología *Elogio del refrenamiento* (Renacimiento, 2003), el propio autor reflexiona en un epílogo sobre los orígenes y la naturaleza de su carácter, justificación última de su escritura.

Ese mundo de mitos que aparece en mis poemas yo lo he vivido de chico, no lo he inventado. He vivido el mito sin saber que era un mito. Eso está en mí y no puedo liberarme».

Quisiera detenerme en ese episodio que supuso una inflexión en su vida, ese episodio sin el cual probablemente Watanabe nunca habría sido Watanabe. Inmersa en la pobreza, la familia sobrevivía diariamente en su medio rural, pero poco más. El porvenir del hijo se iba pareciendo sospechosamente al del padre: las necesidades económicas someterían al talento. Fue un golpe de fortuna el que le propició aperturismo: les tocó la lotería de Lima y Callao porque sí, y enseguida se trasladaron a Trujillo (capital de la provincia), donde pudo cursar estudios superiores y posteriormente matricularse en arquitectura en Lima. Los vaivenes posteriores vienen por añadidura: abandono de estudios, carrera autodidacta, guionista de cine y documentales, director de programas televisivos, director artístico, publicista, autor teatral -en la presente edición se incluye *Antígona, versión libre de la tragedia de Sófocles* (2000)-, narrador infantil, letrista de rock, etc. No otra cosa interesa a Watanabe que la comunicación humana desde sus distintos lenguajes (no sólo el verbal), implícitos todos en su poesía.

Con esos antecedentes (biografía, educación e instinto comunicativo), podemos ir perfilando un mapa del poeta: artesano austero en el decir y chamán taoísta en lo dicho, se diría que sólo en sus poemas se cumple nuestro idioma, que el resto lo despilfarramos balbuceando apenas. Halla iluminadoras correspondencias entre lo cotidiano y lo trascendente. O entre lo primitivo y lo exquisito: sabe seducir con un relato de santería doméstica («La cura», p. 145), pero también con su percepción de un cuadro de Modigliani («Hablando de naranjas», p. 39). Con un cuento de tintes legendarios («Imitación de Matsuo Basho», p. 64). Con la contemplación de la carcasa de una mantis religiosa («La mantis religiosa», p. 66) o con una revisión de la vida de Cristo (íntegramente *Habitó entre nosotros*, 2000). Crudo y sentimental. Telúrico y etéreo. Dragón y cucaracha.

En 2007, justo cuando sus libros empezaban a ser publicados y reconocidos en España (en Perú eran referente desde hacía veinte años), muere a causa de un cáncer –al igual que su padre–, enfermedad que ya lo tuvo gravemente postrado a mediados de los 80, y que será uno de los temas recurrentes a lo largo de toda su obra poética.

2. EL UNIVERSO DOMÉSTICO

Cierto es que al poeta lo hacen sus poemas, pero no en mayor medida que la persona. Quiero decir: dentro del poema late siempre una biografía. No me refiero ya a un acto de contrición o a un ejercicio de memoria, sino al modo de entender, de intelectualizar, de mirar el mundo; y en la obra de Watanabe esto es evidente tanto en el tono (sujeto) como en el tema (objeto). De lo primero me ocuparé en el siguiente epígrafe. Veamos ahora cuáles son sus materias favoritas.

No son muchas, en realidad, aunque se diría que inagotables: el cuerpo humano, los animales; la enfermedad, la muerte, la familia, el mundo rural, la infancia, los mitos, el lenguaje, el amor y el arte. Estos pocos y casi tópicos temas –que, sin ser exactamente los únicos, sí se repiten obsesivamente a lo largo de toda su producciónû proporcionan suficiente magma a JW para que cree y sustente su personalísimo universo doméstico. Por suerte él no era tan categórico como yo, de modo que sus disertaciones ni se deben en exclusividad a un escaparate de fetiches ni responden a fórmulas estáticas. Así, cada uno de estos temas pueden aparecer de manera aislada (como principio y fin de un discurso), pero también hermanados en un mismo texto (en la mayoría de las ocasiones), o incluso justificar individualmente todo un volumen (caso del mito en *Habitó entre nosotros* y *Antígona*). Reconozco, entonces, que voy a simplificar (en la medida en que eso sea posible, pues la poesía de JW es infinitamente menos sencilla de lo parece). Tomaré como muestra el caso de los cuerpos, que parece ser el más determinante de su poética, su *leit motiv*.

Exceptuando su primer poemario (*Álbum de familia*, 1971), arrebatado y juvenil, no mucho más que testimonial en cualquier caso, a partir de ese título, decía, JW encuentra en la observación de los cuerpos animales la piedra angular de su poética. No en vano titula su cuarto libro así: *Cosas del cuerpo* (1999). El cuerpo como máquina biológica, como síntesis del cosmos, como carne de la muerte, como instrumento del amor, etc. El cuerpo es un objeto ordinario: todos tenemos cuerpo, no hay ninguna maravilla en eso, ningún merecimiento. Y sin embargo a JW le parece uno de los más inextricables misterios. Los aborda sin postín ni cacareo en la expresión; lo que importa es la mirada reveladora

–una intuición, una queja cínica, una inversión de planos–, y no le pesa entonces usar palabras de poca alcurnia si estas le garantizan tino, pues también la poesía tiene un cuerpo:

DE LA POESÍA

El niño entró en la sombra de su árbol de extramuros
donde dejaba diariamente sus quehaceres de intestino.
Y si otro niño en árbol vecino se acuclillaba
                y se aliviaba
brotaba entre ambos
la honrosa complicidad en la depuración
                del buen animal.
Esta vez, sin embargo,
una visión suspende al niño, lo fija
con estupor
                bajo su árbol:
en medio de una anterior limpieza
                crecía
una incipiente y trémula plantita.
                Y lo estremeció la imaginación del viaje
de la pequeña menestra
a lo largo de su cuerpo, su recorrido indemne,
incontaminado
                y defendiendo
en su íntimo y delicado centro
                el embrión vivo.
Y en la memoria del niño,
                con difícil contento,
comenzó a elevarse para siempre
la planta mínima, tu principio, tu verde banderita,
                poesía.

(p. 211)

En general, son tres los ánimos reconocibles cuando poetiza cuerpos o partes de cuerpos: íntimo y optimista en aquellas alocuciones que derivan hacia la reflexión amorosa («A tus orejas», p. 158; «El baño», p. 203; «El camisón», p. 420); desconcertado

cuando toma el pulso al miedo que le despiertan las enfermedades y la cercanía de la muerte («Como el peje sapo», p. 105; «La ardilla», p. 159; «Nuestra leona», 106; «La impureza», p. 112); y neutro, casi científico, cuando no se inmiscuye sentimentalmente, o mejor: cuando finge descreimiento («El destete, p. 375»; «En el ojo del agua», p. 223; «Mi ojo tiene sus razones», p. 59).

Todos estos son poemas en los que, al fondo de la anécdota, al otro lado del objeto poético, se intuye un amor respetuoso, una agradecida sumisión a cierta voluntad integradora de la naturaleza: «(...) Levántate y muestra tu desnudez al alba que ya empieza./ A las 7 los cirujanos te abrirán el pecho con sus escalpelos./No morirás: tus voces vegetativas siguen sonando/y ya son (y ya eres) parte del rumor panteísta que viene del bosque/y, al parecer, de un alba más remota.» (p. 105). Eso mismo, en esencia, nos está diciendo cuando propone una fábula surrealista, y cuando describe con pánico una habitación de hospital, y cuando glosa deleitosamente una pintura mágica, y cuando copula quieto como las tortugas, y cuando reprocha al cadáver de su madre falta de alegría. La conciencia de que cuanto confluye en nosotros nos remite a lo mismo: al mundo, de que tan emotivo es el aspecto de un lenguado como la evocación de un episodio de la infancia perdida, de que tan extraña es la naturaleza de un clítoris como el rumor de la corriente en un cauce vacío; esa conciencia totalizadora, esa empatía cósmica, digo, viene a dotarle médula a su obra. El valor de la poesía de JW consiste, entonces, en su mirada exacerbadamente realista y sin embargo espiritual, una mirada tan sabia que no deja de asombrarse, según intentaré explicar a continuación.

3. EL OJO QUE HABLA

En la entrevista anteriormente citada[2] dice el autor, a propósito de *El huso de la palabra* (1989): «Son poemas muy mesurados.

---

[2] Revista *Sí.* Lima, 1988. Puede también consultar, junto a otras entrevista del autor; en: http://revistaliterariaazularte. blogspot.com/2007/04/jos-watanabe-adieux-pote.html

Tengo una especie de pudor que no sé si he aprendido de la poesía japonesa, especialmente del haiku, o si me viene por tradición familiar, pues mi familia es antipatética, totalmente desdramatizada». El autorretrato, además de certero, es extensible al resto de su obra: palabras vibrantes pero despojadas de oropel, imaginario sobrio y oratoria pausada. Y gobernándolo todo, como apunta Darío Jaramillo en el prólogo de esta *Poesía completa*, un ojo que sabe hablar. Un ojo que describe sin fotografía y sin sentimentalismo. Movido por la necesidad imperativa de comunicarse con primero con el mundo y luego con el lector. Ya apunté antes que el discurso puede acabar en agradecimiento, en reproche cruel o simplemente en regodeo, según el ánimo que le despierte el correlato objetivo:

SALA DE DISECCIÓN

Un cadáver puede provocar una filosofía del ensimismamiento,
sin embargo los estudiantes admirablemente
estaban entusiasmados con su muerto,
lo rodeaban
y discutían con fervor la anatomía de ese cuerpo de piel coriácea.
Yo aprendía otra lección:
la vida y la muerte no se meditan en una mesa de disección.
Los estudiantes me previnieron
de que iban a extraer el cerebro. Permanecí con ellos:
a veces soporto lo siniestro sin perturbarme demasiado.
No hay sofisticación instrumental para retirar un cerebro,
una modesta sierra de carpintero
cortó el cráneo a la altura de las sienes,
luego sumergieron el órgano mítico en un frasco lleno de formol.
Yo me dediqué a observarlo, solo, en otra mesa
mientras los estudiantes seguían cotejando su denso libro con el muerto.
Sorpresivamente
una burbuja brillante brotó del interior del cerebro
como un mensaje venido de la otra margen,

y no había boca que lo pronunciara.
No había boca.
La burbuja, muda, se deshizo en ese aire levemente podrido.
(p. 87)

No hay más moraleja que el misterio cuando miramos con los ojos de JW, esa mezcla de hiperrealismo (por no decir expresionismo) y metafísica. Una fórmula que produce resultados sin «sofisticación instrumental», aunque sólo en apariencia. Es decir: todo el celoso trabajo de orfebrería pasa desapercibido para el lector, que consume el poema limpio y certero. Pero no siempre el artificio es disimulado, y en no pocas ocasiones se alude a explícitamente a la dificultad de transmitir una idea o transcribir un presentimiento sin que suenen maniqueos: «(...) Una imagen, aun de humilde imaginación verbal como ésta,/ va a la mente/ y le pide que condescienda/ con el poeta. Es el trato./ Esta vez no, esta vez sólo pido vuestra mirada inmediata y literal.» (p. 106); o «Las palabras no nos reflejan como los espejos, así exactamente,/ pero quisieran./ Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas:/ ¿Es esta la palabra exacta o es el amague de otra/ que viene/ no más bella sino más espectacular? Por esta inseguridad/ tarjo,/ toda la noche tarjo, y en el espejo que aún porfío/ sólo queda una figura borrosa, mutilada, malograda.» (p. 81). Hay, por lo tanto, una conciencia manifiesta de estar amasando lenguaje, de diálogo con el propio lenguaje. Y no sólo con el verbo (la abstracción connotativa de una imagen), sino también con los ojos (la propia imagen, su experiencia visual –virtualmente- inmediata).

Todo esto invierte en un discurso menos melódico que pensativo. No digo que al poeta no le interese la música, porque de hecho la cuida, la renueva casi: somete los ritmos clásicos con elegancia, sin incurrir en la cadencia autómata del endecasílabo. Su rupturismo métrico -apoyado por eventuales giros sintácticos o elipsis gramaticales que tornan casi exótico el mensaje- es seductor y elegante, viene a profundizar en el ya referido carácter fabuloso de su poética: «(...) porque el agua no ducha/ la caca del corazón de la rata» (p. 38); «¿Son blancas las calles bajo la tierra?/ Saluda a mi hermano,/ que levanté un manojo de pasto,/ así le dices» (p. 42).

Así, en el poema se vierten, progresiva pero indisolublemente, todos los valores éticos y estéticos de los que vengo hablando.

4. INTERMITENCIAS

Las obras recogidas en el presente volumen dan fe de esa evolución, de ese proceso intermitente que podemos dividir –de nuevo simplificando- en tres períodos: aprendizaje (*Álbum de familia*, 1971); consolidación (*El huso de la palabra*, 1989; *Historia natural*, 1994; y *Cosas del cuerpo*, 1999); y madurez (*La piedra alada*, 2005; y *Banderas detrás de la niebla*, 2006). Al margen sitúo, por su condición exclusivamente mitológica, los dos títulos en los que, sin alterar ni su pulso ni su sensibilidad, sí que escribe desde otra perspectiva, desde fuera de su habitual yo poético (*Antígona*, 2000; y *Habitó entre nosotros*, 2002). Creo que éstos forman parte de otro proyecto menos personal, aun cuando son recurrentes en el resto de su obra poética toda suerte de alusiones mitológicas (orientales, paganas o cristianas).

Así las cosas, también los datos positivistas transmiten confianza a los lectores de JW: 6 títulos en 31 años implican una labor lenta y cuidadosa, ajena a los ritmos de mercado y a cualquier aspiración más allá del poema, del logro del poema. El refrenamiento en él, entonces, no era sólo pose artística. Cuando tocaba esperar, esperaba: «Teníamos igual fijeza, amor mío,/ en el momento de nuestra pasión más alta:/ el pez dorado/ en el río inmóvil, la quietud/ que avanza, el estado de gracia/ en la caída del suicida, cállate/ porque no había palabras» (p. 364) ©

Sherezade en la montaña mágica

Carlos Tomás

La ley de la literatura dice que no hay historias buenas o malas en sí mismas, sino sólo autores capaces de encontrarlas, de buscarle misterios a la realidad y aventuras que merezcan la pena ser contadas a la vida las personas de apariencia normal. Escribir no sólo es inventar, sino también saber convertir lo que existe en materia literaria. Algo así es lo que hace el joven aspirante a escritor que sirve de hilo conductor de esta novela de Manuel Vicent, *León de ojos verdes*, que viene a ensanchar la obra del narrador y periodista valenciano, que ya cuenta en su bibliografía con títulos señalados como *Tranvía a la Malvarrosa*, *Jardín de Villa Valeria*, *Son e mar* o *La novia de Matisse*.

León de ojos verdes es una especie de cruce de caminos entre *Las mil y una noches*, *Muerte en Venecia* y *La montaña mágica*, y a todo ello contribuyen su ambientación, que está situada en un hotel levantado en una playa paradisíaca, el Voramar; la época en la que sucede la acción, que es a mediados del siglo XX; y, finalmente, la selección de los personajes cuyas peripecias va a contar el Sherezade por escrito que es el narrador del texto. Vicent ha sabido tejer un tapiz en el que se mezclan personajes auténticos y de ficción que entrecuzan sus vidas en el Voramar, que si en el momento en que ocurren los acontecimientos que se desgranan en *León de ojos verdes* es un lugar de retiro lujoso para personas acomodadas necesitadas de reposo y tiempo para pensar, en los años de la Guerra Civil española fue un hospital de sangre de las Brigadas Internacionales. Y en una y otra época el Voramar construido por Manuel Vicent tiene sus presencias reales e irreales, sus

---

Manuel Vicent: *León de ojos verdes*, Alfaguara, Madrid, 2008.

fantasmas y sus mitos, de modo que el edificio cuenta en *León de ojos verdes* con huéspedes tan ilustres como los escritores John Dos Passos y Dorothy Parker y con una adolescente llamada Brigitte Bardot que aunque todavía no se ha transformado en un mito del cine, ya llama la atención de todos aquellos que la miran correr por la playa, con una sombra de melancolía en los ojos, desde la terraza del Voramar. El juego que propone Manuel Vicent funciona y además entretiene, porque a la hora de desarmar y volver a armar la realidad lo hace de modo que su puzzle le de al lector piezas que están recortadas de hechos y datos auténticos, como lo es, por ejemplo, el paso de la vitriólica escritora y periodista norteamericana Dorothy Parker por la España de la Guerra Civil, donde llegó como reportera, pero también como militante de izquierdas y defensora de la República que luchaba contra el fascismo. Quizás su estancia en España no haya sido tan publicitada como las de Pablo Neruda, Ernst Hemingway, Octavio Paz o Nicolás Guillén, probablemente porque su desencanto con algunas de sus propias ideas, o al menos con la aplicación práctica de esas ideas en el mundo de la política, fue rápido, tanto como el del propio Dos Passos, el de George Orwell o los de los poetas Auden y Spender, pero en el instante en el que Vicent la situa en el Voramar la escritora debía de estar llena de ese entusiasmo revolucionario que la había llevado a fundar la Liga Anti-Nazi en Hollywood y que le costó ser investigada por el FBI como sospechosa de pertenecer al Partido Comunista, y no cuesta imaginar como cierto el afán de justicia y las ganas de mezclarse con el pueblo que se deja ver en el episodio que ofrece el autor de *León de ojos verdes* y que cuenta cómo la célebre autora de New Jersey seduce a un soldado herido en el Voramar.

Pero he citado también *Las mil y una noches*, y es que los relatos que se trenzan en *León de ojos verdes*, que es una colección de relatos que se vuelven una casi-novela por el sencillo método de ser situados en un mismo lugar, tienen algo del popular libro, no porque el narrador necesite seguie hablando para conservar la vida, por supuesto, pero sí por el modo en el que las historias de los cllientes del Voramar se van sucediendo unas a otras si tener más relación entre sí, por lo general, que la que les otorga el hecho de haber confluido sus protagonistas en ese hotel levantado al pie

del agua. Algunas de esas historias tienen un aroma de fábulas sobre el amor, la constancia, la soledad o el poder. Destaca entre todas, en mi opinión, la que ofrece el cuento, o capítulo, titulado «El largo viaje de Paule Jaramillo», por lo que tiene de moraleja al contrario, que es una constante del libro, ya que Vicent no ofrece ni por asomo lecturas morales de los actos de sus personajes, sino en todo caso una opinión que se expresa a través d ela mera exposición del drama de cada uno de ellos y dejando ver el precio que han pagado, especialmente, por todo aquello que no hicieron, ya fuese por falta de valor o por exceso de responsabilidades. En el cuento que acabamos de mencionar, una pareja adúltera que extiende sus pasión a lo largo de los años, pero sin atreverse nunca a romper sus matrimonios, y siempre con el proyecto eternamente aplazado de dar juntos la vuelta al mundo, algo que al final, cuando ya era posible por haber quedado ambos viudos, resulta imposible porque él, cuyo nombre es Gabriel, ha sufrido un accidente y está impedido, condenado a la silla de ruedas con la que se mueve por el Voramar. Gabriel, sin embargo, tiene una solución que hará posible, en parte, el viejo plan de los amantes: Paula dará la vuelta al mundo con su dinero, y le contará cada una de sus estaciones de paso, haciendo de sus ojos los de él, de sus experiencias un alimento para su fantasía. El relato es hermoso y tiene varios pliegues y sorpresas que nos hacen preguntarnos qué parte de los relatos de Paula son ciertos, si es que alguno lo fue, y cuáles son una medicina para el espíritu de su fiel y generoso Gabriel. Como éste, por su parte, tampoco escatima esfuerzos a la hora de atribuirle a ella experiencias que ha leído en las novelas de Somerset Maugham o Vicki Baum, la narración es un juego de espejos que, además, se soluciona con un final inesperado.

Otros capítulos de *León de ojos verdes* que también destacan entre el conjunto son el mencionado anteriormente, «El miliciano y Dorothy Parker», y los titulados «La mujer de la bicicleta roja» y «La función del áspid», que cuenta la historia de un siniestro personaje apodado El Guapo que comete un crimen amparándose en una estratagema que lo deja a salvo de la ley y que, de rebote, explica los vicios de una sociedad machista y atrabiliaria. La trama que idea el criminal disfrazado de vengador de su honra para librarse de su mujer, es tan ingenioso como verosímil, por lo

que el texto es un magnífico relato policiaco. En lo que respecta a «La mujer de la bicicleta roja», es un capítulo tremendo que también sucede en los años de la Guerra Civil y en el que una mujer recorre a pie media España buscando de penal en penal a su marido, apresado por los franquistas, sin saber que quizás ha estado muy cerca de él en algún momento dramático y que una canción que le ha pedido que tocase para él a la orquesta de un pueblo en fiestas, con el objeto de que el marido la escuchase desde su celda, sí ha llegado a sus oídos, aunque en circunstancias espeluznantes. La historia es conmovedora, y marca otro de los momentos álgidos de *León de ojos verdes*.

La escritura de Manuel Vicent, tan cromática y siempre sugestiva, es muy apropiada para este libro, que el lector leerá con agrado a lo largo de su cerca de doscientas páginas, y con emoción en algunos instantes como los que he entresacado de las muchas historias que se cuentan en la obra

Visión distópica y esperanza en narraciones de fantasía científica

Norma Sturniolo

LECTURA Y NARRACIÓN

El escritor José María Merino regresa al mundo de la *fantasía científica* –denominación que prefiere utilizar en lugar de ciencia ficción–, con un libro donde reúne diecisiete cuentos que llevan por título *Las puertas de lo posible*. En nuestros días la ciencia ficción está viviendo un renacimiento –es palpable también en el cine, en el mundo del cómic, que, por otra parte, nunca dejó de estar presente, y sin este feliz resurgimiento quizás no hubiese sido posible la emisión de series televisivas como la creada por el cineasta y escritor Alex de la Iglesia en la que se juega con el género desenfadadamente y con un gusto kitsch. *Las puertas de lo posible* además de ponernos en contacto con el mundo de la fantasía científica nos permite gozar del excelente quehacer literario de uno de los grandes narradores contemporáneos. José María Merino ya había incursionado en la fantasía científica en los años setenta. De aquellos años es su *Novela de Andrés Choz* que obtuvo el Premio Novelas y Cuentos en 1976 y con la que se dio a conocer como narrador. En el año 2001 *Novela de Andrés Choz* fue incluida en el libro *Las 100 mejores novelas de ciencia-ficción del siglo XX* [1]. Veinticinco años

---

José María Merino: *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana*, Ed. Páginas de espuma, 2008.

[1] *Las 100 mejores novelas de ciencia-ficción del siglo XX.* La Factoría de Ideas, Madrird, 2001.

después de su publicación se ha puesto de relieve la vinculación de esta novela con la ciencia ficción. El autor recibió con gran satisfacción ese reconocimiento pues hasta entonces siempre se había leído desde una sola perspectiva literaria y en universidades estadounidenses se la estudió como metaliteratura pero nadie la había visto como novela de fantasía científica. Merino se congratula con esa inclusión porque considera que *Novela de Andrés Choz* se puede leer con una doble perspectiva: con la propia de una novela literaria que experimenta con lo metaliterario y con la perspectiva de la fantasía científica.

Asimismo, en esa década de los setenta escribió un cuento que tiene una clara familiaridad con las narraciones que ahora reúne en este nuevo libro. Esa filiación la encontramos en diversos aspectos, entre otros, en la imagen depredatoria y pesimista del ser humano, en el humor irónico que atraviesa el relato y en el ludismo con la palabras, en la creación de neologismos. Aquel cuento de los años 70 se titulaba: *Una fábula: Artrópodos y hadanes*. En 1997 cuando en España aún no había atisbos de renacimiento del género, Merino lo incluyó en el libro *50 cuentos y una fábula* y en el prólogo al mismo explicaba: «(...) la fábula Artrópodos y hadanes, es un cuento muy antiguo(...)que yo escribí hará más de veinte años, cuando era lector regocijado de fantasía científica y el género gozaba todavía de vitalidad, acaso porque aún quedaban en los lectores posos de ciertas esperanzas utópicas que hoy parece que ya se han evaporado del todo».[2]

El autor de *Las puertas de lo posible* es un lector voraz de todo tipo de libros, entre los que se incluyen las enciclopedias y diccionarios, amante de la literatura fantástica, ha sido un lector apasionado de obras de ciencia ficción(entre otros autores, leyó con fervor a Brian Alddiss, Asimov, Arthur C. Clarke, Fredric Brown, Philip K. Dick, J.G. Ballard, Fredric Brown, Theodore Sturgeon). Merino que inició su carrera literaria en el género poético –en 1972 publicó *Sitio de Tarifa* y posteriormente reunió toda su creación poética en un libro titulado *Cumpleaños lejos de casa*– ha afirmado que la fantasía científica también le ha interesado *por-*

---

[2] José María Merino: *50 cuentos y una fábula*, editorial Alfaguara, Madrid, 1997.

que utilizando elementos de la tecnología tenía una capacidad de evocación fantástica o de sugerencia fantástica extraordinaria. Desventajas, que tienes que ser verosímil contando cosas que son imposibles. Ventajas, que estás trabajando con un material que está cargado de fuerza poética.[3]

UN PRÓLOGO Y UN APÓCRIFO

Las puertas de lo posible lleva un epígrafe que pertenece al *Manifiesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti de 1909. El futurismo que, como todo movimiento vanguardista, se manifestó en contra de la tradición y del pasado, alababa la máquina, el movimiento, lo nacional y guerrero. En la cita utilizada por Merino hay una oración en la que se encuentra la clave del título del libro: ¿Por qué deberíamos cuidarnos las espaldas, si queremos derribar las misteriosas puertas de lo imposible? Merino le da la vuelta al título. En sus cuentos esas puertas de lo imposible ya son puertas de lo posible –el subtítulo es *Cuentos de pasado mañana–* y lo que dejan ver no es digno de una visión optimista sino todo lo contrario, de ahí que en lugar de utopía empleemos el neologismo distopía para referirnos a la concepción de ese futuro. Preside los cuentos un prólogo que anuncia esa visión nada halagüeña del futuro. Los prólogos de Merino merecerían recopilarse y hacer con ellos un libro como *Prólogos con un prólogo de prólogos* de Jorge Luis Borges. En el prólogo de *Las puertas de lo posible* se conjugan el espíritu lúdico y ensayístico y su amor por el apócrifo. Los que conocen la obra de Merino saben que con sus amigos, los escritores leoneses Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio, creó un apócrifo, don Sabino Ordás, al que dotaron de una biografía tan verosímil que muchos llegaron a creer que era un persona de carne y hueso. El autor del prólogo de *Las puertas de lo posible* es un apócrifo cuya carta de presentación es la siguiente: *Prof. Eduardo Souto Miscatonic University.* Souto es un

[3] Estas declaraciones las realizó José Merino durante la entrevista realizada por Alberto García-Teresa en mayo de 2002 publicada de forma abreviada en el número 6 de la revista 2001, setiembre/octubre 2002).

personaje creado por Merino que desde su presentación en *El viajero perdido* reaparece en distintos libros e incluso en un mismo libro. El ludismo que anima toda la obra de este autor –el escritor italiano Gesualdo Bufalino decía que se escribe para jugar y que la palabra es el juguete más serio y más caritativo de los juguetes del adulto- , es continuo y da otra vuelta de tuerca al juego con el apócrifo, de manera que pone en boca del prologuista la siguiente aclaración: «(...) debo señalar que en otro de los relatos –El viaje inexplicable- introduce a un personaje de ficción llamado «profesor Souto», acaso como un homenaje dedicado a mi persona pero que no puedo comprender (...)».

Parafraseando el célebre ensayo de Vargas Llosa (*La orgía perpetua*) podría ponerse como título a un ensayo sobre la obra de José María Merino *El juego perpetuo.*

En ese prólogo, Eduardo Souto habla de un último viaje en el tiempo hecho en 2001 en un cronomóvil llamado *Cthulu* –claro homenaje a Lovecraft-, y explica que le propuso a Merino que tradujese a relato literario esos testimonios. Menciona otros dos viajes en el tiempo como reales, se trata de los que se realizan en el libro *Time Machine*, de Herbert George Wells (1895) y otro que muchos no sabrán de su existencia y está muy bien que se lo mencione en este prólogo, el *Anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar y Rimbau. Este autor casi desconocido como podemos comprobar por la fecha se adelantó a Wells en su invención de la máquina del tiempo en varios años. Siguiendo con el prólogo, en el mismo se dan muchas pistas de lecturas e intenciones y forma parte indisoluble del libro ya que es un juego literario más.

UN FUTURO CERCANO

Merino intensifica y proyecta en el futuro las contradicciones del mundo actual con sus grandes avances tecnológicos y su estancamiento, cuando no involución, en lo relativo a lo social, psicológico, moral. Si el título de aquel cuento sobre artrópodos y hadanes iba precedido por la palabra fábula que nos obligaba a pensar en un aspecto ejemplar –siempre no exento de una mirada cargada de humor, como por otra parte sucede con muchas fábu-

las– los cuentos de este nuevo libro también tienen un aspecto didáctico relacionado no con una moralina sino con la moral. Su lectura nos lleva a reflexionar sobre el papel que cada uno de nosotros desempeña en el mejoramiento y conservación de la naturaleza, de las relaciones humanas, con los otros y consigo mismo, de la justicia social , en el avance en el conocimiento del ser humano; es un aldabonazo a nuestra conciencia, una forma poética de hacernos entender que el futuro lo hacemos todos, no solo los poderosos e inescrupulosos del mundo sino también esa gran mayoría que permanece impasible, que se encoge de hombre o sucumbe al miedo y acaba diciendo como un personaje de una viñeta de El Roto «He decidido rebelarme contra las injusticias. ¡Para mis adentros, naturalmente». Los aspectos sombríos de estos cuentos se atenúan con el humor que establece un distanciamiento lúcido. Un humor que alterna entre la ironía y el gusto por el juego creativo.

En el paisaje de todos los cuentos aparecen el mismo tipo de establecimientos, baretos, divertidores , los mismos alimentos como las burgas, la carne de lubín (mezcla de lubina y delfín), la birra , la esnicola , diversiones como las de la telepared, telecasco, géneros periodísticos como el cronicazo, objetos como telecascos, telepared etc, que hacen que aunque sus temas difieran todos tienen un aire de familia. En «estos cuentos de pasado mañana» los avances tecnológicos se aplican en superficialidades, los humanos son seres más bien solitarios con unos esparcimientos establecidos que no pocas veces acuden a fármacos o a *soma*, que como se recuerda en un glosario que se añade al final de los cuentos , el soma es una sustancia sedante-euforizante inventada por Huxley en el siglo XXI. Los robots, omnipresentes en ese mundo futuro traen a la memoria a Asimov, uno de los autores de ciencia ficción favoritos de Merino. El elevado coste de la vivienda provoca que personajes como el del cuento *Audaces* después de veinticinco años de trabajo siga pagando la hipoteca de un apartamento de veinte metros cuadrados o que los ancianos de escasos recursos sean recluidos en unos llamados campos de retiro donde la asepsia, el rígido control, la falta de afecto, la vida monótonamente establecida aleja del desorden típico de la vida y provoca que algunos viejos que no han olvidado su condición de seres humanos

individuales opten por la huida. El lenguaje se reduce y aumenta la moda del acortamiento de las palabras y el gusto por los acrónimos y las siglas. Merino juega con el lenguaje, inventa acrónimos, palabras nuevas, algunas muy divertidas como las «maquinenas» mujeres artificiales que darán amor mercenario pero están autorizadas por la ley no como los «maquimozos»que están prohibidos y son persegidos. El humor que empieza en el prólogo, continúa en los cuentos y también en ese glosario. El redactor del mismo que parece no ser otro que Souto cuando copia algún vocablo que es un insulto de vigente en nuestros días aclara que su significado se le escapa, que quizás sea un insulto y se defiende declarando: «En cualquier caso, se encuentra en un relato de exclusiva responsabilidad de Merino.»

Entre los recrudecimientos de los aspectos negativos actuales está la siniestra manipulación informativa, la creación de enemigos inexistentes para conseguir ambiciosos e inmorales propósitos y esto da lugar a la creación de neologismos en el que como no podía ser de otra forma encontramos acortamientos de palabras como *terros* en lugar de terroristas que los habrá muy variados añadiendo un perefisjo a terros que indicarán su actividad. Otro de los aspectos negativos intensificados es el control de la vida privada, el fundamentalismo religioso que llevará a que gente como la pareja de *La conversión*, para conservar su trabajo deba dejar de ser *agno o ajno*, que según se explica en el glosario son las formas de llamar a los ateos y agnósticos en ese futuro. Las diferencias sociales se acentúan, los ricos y los pobres viven en barrios tan marcadamente distintos que el narrador de *De ratones y princesas*, ve como unos pertenecientes al cielo y otros al infierno. La industria de los trasplantes de la cirugía estética permitirá a las mujeres de los millonarios, llamados princesas, adquirir una piel «lunar», lucir implantes de caballeras de plumas multicolores, mientras que los pobres acogidos a un seguro colectivo lo máximo que pueden permitirse es una piel común de color un poco grisáceo que provocó que se los llamara ratones. Este cuento, a pesar de la dureza con la que son castigados la princesa y el ratón protagonistas, por infringir las leyes de ese implacable mundo futuro tiene un final esperanzador. Después del terrible castigo, la pareja hace uso de sus recursos internos –tierna y conmovedora es

la imagen de ambos reconvertidos en artistas callejeros– y acaban despertando emociones positivas como la generosidad y una melancolía positva. En esta bella historia la gran rebelión se produce por el surgimiento del amor que acaba rehumanizando también a los testigos del mismo.

Merino sabe expresar con precisión el mundo de las sensaciones, por citar un ejemplo, en el cuento *Acuático* nos transmite todo un mundo de sensaciones tan bien plasmadas que nos parece oír el rumor del agua, hay cuentos como *El viaje inexplicable* en el que se habla de los maravillosos viajes que se pueden realizar con los libros, objetos en desuso y olvidados en ese futuro. En estos dos cuentos (como también en otros) hay un motivo de esperanza, tanto el descubrimiento del agua en libertad y la naturaleza como el del mundo de los libros producen cambios positivos en los personajes protagonistas. Así como en otro cuento que no transcurre en el futuro sino que ese futuro fantástico se describe en el cómic que crea el protagonista es posible la emancipación de un poder despótico a partir de la creación. Merino cree y nos hace creer en el poder de la lectura, de la escritura, en definitiva en el poder de las palabras que expresan, comunican y ayudan a la comprensión. Su pasión por las palabras nos evoca aquel poema de Valente en el que se refería a la utilidad de las palabras de las que no sabemos hasta cuándo o hasta donde pueden llegar ni «quién las recogerá ni de qué boca con suficiente fe para darle su forma verdadera»

Juan Madrid: el detective Toni Romano actúa de nuevo

Manuel Quiroga Clérigo

En la comparecencia de Juan Madrid en el VIII Congreso de Escritores Españoles, celebrado en el Hostal de San Marcos de León, vino a decir que «La novela negra es un género literario nuevo» y, por ello, que este género constituye «la gran novela social del siglo XX», expresión cercana a las que gusta de emplear Paco Ignacio Taibo II, fiel animador año tras año de la Semana Negra de Gijón. Madrid, residente en la capital de España, autor de *Pájaro en mano* y creador en siete u ocho novelas de la figura del detective Toni Romano, que a veces nos recuerda al Pepe Carvalho que inventó Vázquez Montalbán, constata que la novela negra se sigue leyendo. La verdad es que bajo este epígrafe aparecen títulos que nos llevan a los escritos de misterio, que biografían el mundo de la mafia, que recrean las andanzas de detectives maniáticos y las truculencias de policías sucios y tramposos o que agudizan la tenebrosidad de la delincuencia y el crimen. La última novela de Juan Madrid, *¡Adiós, princesa!* que publica Ediciones B (Madrid 2008), tiene algunas de estas connotaciones. Madrid nació en Málaga en 1947, es Licenciado en Historia Contemporánea por la Universidad de Salamanca, ejerció como docente y, desde 1973, fue periodista para diversos medios nacionales y extranjeros. Sólo desde 1995 se dedica a la escritura, con más de 40 libros en su haber traducidos a 16 idiomas, además de ser guionista y realizador de documentales. También imparte cursos de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños (Cuba) y en Hotel Kafka (Madrid).

Juan Madrid: *¡Adios, princesa!*, Ediciones B, 2008.

Para Juan Madrid la primera gran obra del género negro es *Los crímenes de la Calle Morgue* del enigmático Edgar Allan Poe (1809-1849), tan admirado por los simbolistas franceses Baudelaire, Mallarmé y Valéry pero poco estimado por los críticos anglosajones. En mundo de Poe, con una infancia desgarradora y una personalidad conflictiva que le llevó al alcoholismo y un muerte por ataque de delirium trémens, parecían terreno abonado para sus cuentos de horror fantástico o las invenciones policíacas de retorcido discurso. Eso no quiere decir que la novela negra avance siempre por esos derroteros, pero sí es cierto que con los cambios sociales, que suponían un incipiente progreso para todos, las clases acomodadas comienzan a ser asaltadas por loe menos favorecidos por la fortuna, robadas, molestadas y perturbadas en el disfruto de aquello que creen propio, no transmisible a los demás ciudadanos del mundo. Con la paulatina llegada y avance de los medios tecnológicos, o la libertad de expresión, llegarán toda una serie de obras que analicen esos fenómenos y que creen unas ficciones en que la violencia quiere ser contestada con las armas de la autoridad. Así el cine, sobre todo yanqui, va ampliando el campo de experimentación del género y como afirmaba Taibo el género negro cobra valor y comienza a llegar al gran públíca de una manera a veces tempestuosa. Estamos ante las obras de Dashiell Hammett (1894-1961), con ese mundo de intriga calculada y permanente denuncia de las inmoralidades reinantes en su país, que le valió a su autor ser perseguido por el Comité de Actividades Antinorteamericanas del Senador McCarthy «el sucio». Poco a poco de la llamada novela gótica del siglo XVIII, que contiene elementos misteriosos, mágicos o terroríficos se avanza hacia otras formas narrativas, aquellas cuyo núcleo se basta en la resolución de una intriga a través de argumentos varios que contienen también misterio pero que existen, sobre todo, en el marco de una sociedad desequilibrada y generalmente violenta. Desde Agatha Christie, Conan Doyle o Simenon podrían llegar a Erle Stanley Gardner o Simenon para situarnos en la gran drama del crimen victoriano que es Anne Perry y el propio Juan Madrid con esta nueva entrega que es *¡Adiós, princesa!*. En ella una periodista cree que ha enamorado al Príncipe Felipe, pero parece que a alguien no le resulta interesante esta relación. El hecho es que la joven aparece muerta. A partir de ahí, Juan Delforo que es un novelista de obras pro-

tagonizadas por el detective Toni Romano y, digamos, alter ego de Juan Madrid (se dice que alguien es «del foro» cuando ha nacido o vive en Madrid, principalmente en la zona centro o en el Madrid de los Austrias), es acusado de asesinato. Así que Delforo recurre a su personaje de ficción, Romano, antiguo policía que en realidad se llama Antonio Carpintero. Y comienza la acción en esta séptima entrega de tal protagonista. Nos vemos recorriendo la capital palmo a palmo, a Toni indagando, eludiendo a su vecina, una churrera llamada Angus que le anda persiguiendo para que la desvirgue y no sufrir la vergüenza de llegar virgen al matrimonio, conociendo a la bella esposa de Delforo, penetrando en altas esferas de cierta corrupción y tratando de evitar que Silverio, un muchacho desorientado, hijo de una antigua amante se meta en líos donde, por cierto, aparecerá una empresa de seguridad poco segura, gente de la Casa Real, la bella esposa del empresario Sagarola y su juguetona y joven esposa bien rasurada allí, el policía Gades que al final se viene a razones, un abogado con nombre de resonancias de sindicato vertical, Cristino Matos y su primo-ayudante y algo más Rogelio, además de eficaces secundarios como Leandro, Calixto, el conserje o portero Acebes que llega a producir mal olor y, así, hasta completar un buen elenco. Lidia Ripoll la joven promesa del periodismo, que creía ir para princesa, se queda con una bala bajo el pecho y Romano tiene que ir atando cabos hasta lograr; a) recuperar unas cintas que contienen determinados datos, b) huir de Angus, c) ayudar a Juanita, la madre de Silverio, pese a la poca colaboración de su compañera Carmen, d) demostrar lo indemostrable en defensa de su amigo Delforo y algunos apaños más. Entretanto tiene que hacer trabajillos de poca monta para un tal Draper, que le dan para vivir y comerse algunos menús en bocacalles del centro matritense, seguir con cierta admiración o referencias al escritor soviético Isaac Babel, que había servido como Oficial en el Primer Ejército de Caballería Roja, título éste de «Caballería Roja» que, junto a «Historias de Odessa», le dio justa fama antes de ser acusado de desviacionismo (¿?) por el estalinismo y desaparecer en un campo de concentración hacia 1941. Con todo esto Madrid escribe una buena novela, más de cuatrocientas páginas, que puede ser un buen guión de cine, como lo fue su película «Tánger» o la serie de catorce novelas que forman

«Brigada Central», cuyo protagonista llamado Manuel Flores, un inspector de raza gitana, fue interpretado por Imanol Arias para televisión. Pero además, nos inocula una intriga apreciable con una trama consistente y, con gran maestría, nos lleva al desenlace en unas líneas. No se puede pedir más para «¡Adiós, princesa!», una novela no tan negra pero sí muy interesante ©

Saber gozar de Platón

David López

«*Saber gozar. Estudios sobre el placer en Platón*» es el título de una obra escrita por Beatriz Bossi para compartir algo que para ella es profundamente significativo:

«El sabio acaba siendo el verdadero sibarita, no porque viva para el placer, sino porque, viviendo para el bien, es el único que está en posición de gozar de los mejores placeres de la vida» Esta frase cierra el libro; y la siguiente dedicatoria, entre otras, lo abre:

«A mis hijos, Nicolás y Patricio, principales destinatarios ocultos de estas cuestiones vitales.»

Y lo que hay entre medias es un estudio meticuloso y apasionado de cuatro diálogos platónicos (*Protágoras*, *Gorgias*, *Fedón*, *República* y *Filebo*), los cuales, a juicio de la autora, explicitan sin contradicciones la posición de Platón respecto al placer. En la introducción a su libro Beatriz Bossi afirma que los textos de Platón son susceptibles de una nueva lectura que, por un lado –siguiendo la línea de Charles Kahn–, ofrecería una visión unitaria de toda su filosofía, y, por otro, pondría esa unidad de sentido al servicio del problema filosófico del placer. Y esa idea unitaria la expresa la autora de muy diversas maneras –demasiadas quizás– a lo largo de su obra. Por ejemplo así:

«Sócrates se enfrenta con diversos adversarios en diferentes situaciones. Sin embargo, podemos constatar que una misma tesis flota y reflota a través de todos los mares: el placer, i.e., el *verdadero* placer, el placer *en cuanto tal*, está siempre acompañado de una cierta medida que es preciso conocer. Ha de ser calculado o sopesado con antelación porque se presenta en un amplio espectro de posibilidades».

Beatriz Bossi: *Saber gozar. Estudios sobre el placer en Platón*, ed. Trotta, 2008.

Y así:

«A mi modo de ver, el poder de la sabiduría consiste en que determina y manda lo que es bueno, y una vez realizado resulta auténticamente placentero para el sabio porque trae *serenidad* al alma y la salva del movimiento impulsivo estéril. Calcular los placeres es conocer su medida, más allá de las apariencias».

Calculo y *medida* son dos palabras especialmente reverenciadas por Beatriz Bossi en esta obra obra; convencida –por influencia de Sócrates/Platón y seguramente también por la influencia de su propia experiencia vital– de que para gozar, para gozar de verdad, hay que alcanzar la sabiduría. ¿Qué sabiduría? Obviamente, la que destilan las obras de Platón.

Sostener que la filosofía de Platón está al servicio del placer es una aventura hermenéutica arriesgada. Es difícil olvidar a Sócrates diciendo, en el *Fedón*, que «el placer no es una preocupación del filósofo». Beatriz Bossi es consciente de ese riesgo y de estas palabras del maestro de Platón; pero su esfuerzo es fructífero y, tras un minucioso análisis de los cuatro diálogos elegidos, consigue que brille sobre ellos una sola idea. Y consigue además que esa idea rompa o, al menos, mitigue, el antipático dualismo cuerpo-alma que tan claramente delimita Sócrates en el *Fedón* o en la *República*; y, sobre todo, esa denigración de lo placentero que, aparentemente, caracteriza todas las opiniones y batallas dialécticas del Sócrates platónico.

Uno de los más importantes escollos que Beatriz Bossi tiene que salvar es el así llamado «intelectualismo socrático», que el propio Aristóteles creyó necesario refutar. Ese tipo de intelectualismo se podría resumir en esta frase: «Quien conoce el bien, hace el bien. El malo es, simplemente, un ignorante.» Aristóteles criticó esta idea de Sócrates alegando que el intelecto no siempre controla las pasiones; que no vale con saber para obrar bien. Beatriz Bossi, sin olvidar los argumentos aristotélicos, se arriesga a rescatar lo que parecía ser una ingenuidad de Sócrates y nos ofrece una interpretación novedosa que tiene gran potencialidad pragmática. Según esta autora, Platón dice lo siguiente en el fondo de sus obras: el placer y el bien son lo mismo. No hay placeres malos porque eso implicaría la existencia de bienes malos. Todos buscan el placer, tanto el hombre virtuoso como el que está esclavizado por las pasiones. Pero sólo el sabio, que sabe medir y calcular, que

ha conseguido otorgar la soberanía a la razón, está capacitado para distinguir entre los placeres aparentes (que no dan felicidad) y los placeres verdaderos (que sí la dan). El ignorante no sabe que no hay que buscar el placer, sino el bien, a través de la virtud y del esfuerzo continuado, y que sólo así, paradójicamente, alcanzará un placer que ni siquiera puede imaginar. Por eso el ignorante vagabundea desesperado, bebiendo en placeres aparentes que aumentan su sed y le condenan a la infelicidad. El sabio y el ignorante buscan lo mismo: el placer de verdad (la felicidad); pero sólo el primero sabe que placer y bien son lo mismo. Según Beatriz Bossi la incontinencia, que Aristóteles denominó *akrasia*, sería entendible desde el intelectualismo socrático, pues aquel que hace algo esclavizado por la pasión *cree* que va a conseguir placer.

Llegados a este punto, y seducidos por estas reflexiones sobre la sabiduría y el placer, cabría preguntarse qué hay que saber y hacer para ser sabio y, por lo tanto, para convertirse en uno de los privilegiados degustadores de los placeres verdaderos –que suponemos más suculentos que los aparentes–. La respuesta que vislumbramos dentro del círculo hermenéutico Beatriz Bossi-Platón-Sócrates es tan huidiza y hechizante como un arco iris. En primer lugar se nos dice que ese gran placer final será, simplemente, calma, paz en el alma, lo cual quizás no sea atractivo para todos los seres humanos –o sólo lo será para los pocos privilegiados que, en un momento de sabiduría, intuyan que esa paz es lo más sublime que se puede experimentar desde la condición humana–. Se nos dice además –vía Sócrates– que esa sabiduría que tiene la llave del placer no es meramente teorética, como sería la de Aristóteles y, por lo tanto, no es transmisible. Esta sabiduría que nos abriría las puertas al placer de verdad estaría ligada a una *praxis*, a un entrenamiento, a un esfuerzo... del virtuoso: del que es virtuoso; hasta el punto de que, apoyándose en un poema de Simónides, Sócrates-Platón-Bossi nos dirán que si difícil es llegar a ser sabio, serlo es imposible. Este viscoso nudo de palabras lo deshace Beatriz Bossi con esta interpretación: si somos virtuosos, tenemos la posibilidad de esforzarnos para alcanzar la sabiduría; pero nos resultará imposible mantenerla, pues, en tanto que seres humanos, nuestra razón está condenada a brevísimos instantes de soberanía.

Y es más: la virtud –imprescindible para ser sabio– no es un don y no es enseñable. Sócrates-Platón-Bossi nos dirán algo tan alarmante como que es un regalo de los dioses. Esta referencia a unos dioses que nos concederían la virtud –y por tanto la posibilidad de acceso a la felicidad– son el único guiño sustantivo que esta obra hace a la metafísica platónica. Pero es un guiño inquietante y hasta desmoralizador. Basta leer lo que afirma Beatriz Bossi en la página 149 de su obra: «La idea de que los hombres son posesiones –y hasta marionetas– de los dioses se mantiene en Platón en diferentes momentos y de hecho se repite dos veces en las *Leyes*.» Si somos marionetas de esos mismos dioses que nos concederán o no la gracia de ser virtuosos y, por tanto, la posibilidad de que, mediante el esfuerzo, podamos ser sabios y felices, ¿de qué nos vale lo que nos transmite Platón en sus obras? ¿Será que esta sabiduría está destinada realmente a ellos, que en realidad somos nosotros en otro plano ontológico?

Pero *Saber gozar* es una obra que elude de la Metafísica. En todo momento parece que se están rescatando buenos consejos para que el ser humano pueda alcanzar la felicidad en vida: en esta vida, o en esto que llamamos «vida». Sin más. Pero en la filosofía platónica la metafísica es ineludible; y en concreto su descripción de los diversos mundos por los que circulan las almas. Beatriz Bossi da por sentado que los relatos sobre «el más allá» que aparecen en las obras de Platón son falsos: mitos solo salvables en cuanto recursos expresivos, alegorías que facilitan la comunicación de las cuestiones filosóficas. Pero las convicciones físicas y metafísicas de Platón son firmes y las expresa sin titubeos en sus obras. En la *República*, por ejemplo, Sócrates cita a Er, el armenio, cuya alma accedió al «más alla´» y pudo relatar después lo visto allí; porque así lo quisieron los dioses, para utilizarle como mensajero de la verdad. Y la verdad es que es allí, en el reino de las almas, y en presencia de Láquesis, se elije el tipo de vida que luego se vivirá. La sabiduría –almacenada durante la vida– habrá que desplegarla en ese momento, porque inmediatamente después se nos asignará un demonio que será el encargado de que esa vida elegida sea inamovible. Según lo anterior, la sabiduría que nos proporciona Platón a través de sus textos sólo la podremos utili-

zar cuando hayamos muerto y se nos ofrezcan –otra vez– diversos modelos de vida a elegir.

No obstante las reflexiones anteriores, considero que *Saber Gozar* es un trabajo que, sin ser especialmente fluido ni ordenado, aporta sugerentes perspectivas de la filosofía de Platón desde un rigor académico al que no le falta pasión. Una pasión que quizás haya destronado más de una vez a la razón a la hora de «medir» y de «calcular» los textos platónicos. Beatriz Bossi en esta obra nunca ve contradicciones en esos textos, sino, siempre, aparentes contradicciones. Y el sabio bicéfalo formado por Sócrates y Platón será para ella, siempre, infalible.

Pero la devoción, y sus consecuencias hermenéuticas, no impiden afirmar que estamos ante un buen libro de Filosofía. En él hay reflexiones cruciales sobre el arte de vivir... y muchos consejos para saber gozar de Platón –lo cual no es poco–. Pero sobre todo encontramos en él la mejor de las intenciones posibles: el amor. Este libro es en realidad un precioso regalo que una madre (Beatriz Bossi) ha hecho a sus hijos (Nicolás y Patricio), convencida de que Platón puede ayudarles a ser sabios y, por tanto, felices. Ni más ni menos.

La contemplación de esta simbiosis entre la erudición académica y el amor de una madre puede regalarnos a nosotros, los lectores de la obra, muchos momentos de felicidad. Aunque no seamos sabios

Que al amor de lo dicho el amor nos recuerde

Raquel Lanseros

Decía Goethe que «en el mundo de los hombres nada hay necesario fuera del amor». Así, bajo el título de *Sólo amor*, se enfrenta Jesús Munárriz al sentimiento más poderoso y universal que sacude la existencia humana. Un poemario amoroso significa probablemente uno de los mayores retos para un poeta actual, si tenemos en cuenta la inmensa riqueza de la lírica amorosa a través de los tiempos. Tras la lectura atenta de los bellísimos versos que se desgranan a lo largo de *Sólo amor*, uno tiene la sensación de que Jesús Munárriz ha logrado un doble triunfo poético: enfrentarse con valentía a toda una fecunda tradición lírica amorosa y a la vez dejar una huella imprescindible en el camino por el que discurrirán los poetas posteriores. De esta relación insoslayable entre lo que el amor ha sido en el pasado y lo que continúa siendo en el presente da buena cuenta el poema «Cada vez, siempre»: «Cada vez son distintos/la ocasión, los matices,/las sugerencias, los preparativos./(...)/Siempre distintos, siempre/indescriptibles.»

El manejo lírico de Munárriz, junto a su conocimiento profundo de las claves de la poesía amorosa universal hace que el resultado sea un pulcro cancionero de amor intemporal. Justo al comienzo, el poeta nos introduce de la mano del hermoso poema *Ofrenda* en una visión del amor como el impulso eterno del alma hacia el ideal, que se fragua terrenalmente en el deseo del cuerpo bello: «Este fuego se enciende/a la divinidad cuyos altares/son los cuerpos hermosos,/su liturgia el deseo,/su sacrificio el goce.»A

Jesús Munárriz: *Sólo amor.* Bartleby Editores, Madrid, 2008.

partir de ahí, el poeta nos conduce a través de un sugestivo paisaje pleno de emocionantes versos donde el amor muestra sus múltiples caras: «Éramos río y mar. Y mar y río./El perpetuo fluir. La paz perpetua.»

La maestría de Munárriz a la hora de describir un sentimiento que, por complejo, rechaza las definiciones alcanza en este poemario intensas cotas de belleza metafórica: «Dijiste:/»-Hoy ya sé cómo siente/la selva que atraviesa el Amazonas.»

Siguiendo la estela de los grandes poetas clásicos como Hesíodo, Ovidio, Safo o Catulo, el amor es para el poeta una especie de deidad primordial que encarna no solo la fuerza del erotismo, sino también el impulso creativo de la naturaleza, la luz primigenia responsable de la creación y el orden de las cosas, en una suerte de fértil cosmogonía: «Tú amasas las harinas/y te ocupas del horno/(...)/lo que anda hundido/lo que al aire flota/lo sabroso y lo hermoso/la esencia y la sustancia/y al fuego los transmutas/y nos los das/prodigios/dones de cada día»

El autor rinde incluso homenaje explícito a través de sus versos a Dante: «Amor que mueve el sol, que nos imanta/, o a Lope de Vega –dándole literalmente la vuelta–: //Quien lo probó,/lo sabe:/esto es amor.»

Encontramos en Jesús Munárriz una voz única, vigorosa, pero también insinuante y sosegada, que conoce muy bien la tradición amorosa y utiliza ese legado para fabricar un libro conmovedor y original, donde la anécdota está destinada a trascender y reflejar al colectivo. Tras cantar al amor en todas sus apariencias, el poeta nos deja un sublime estremecimiento: la convicción de que el amor es la única forma de vencer al propio tiempo, negándole el olvido. Así, en su poema «El pasado», que recuerda por su fuerza y esencia el *Amor constante más allá de la muerte* de Quevedo, el poeta nos susurra: «Cuando decline el pasado/hablando del otro/uno de los dos,/en el superviviente/seguiremos amándonos.» Toda una delicia sensorial y filosófica. Ojalá cree escuela

Índices de 2008

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

Q

R

S

T

U

V

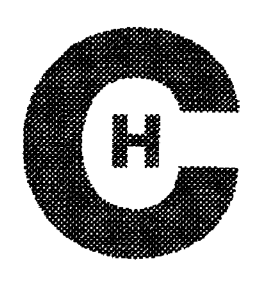
Z

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00703